CUADRANTE



XORNADAS DE MARZO, 2002

Nº 6

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa


CUADRANTE

CUADRANTE



Revista cultural da
"Asociación Amigos de Valle-Inclán"

XORNADAS DE MARZO, 2002

Amigos

Vilanova de Arousa

Cuadrante
Vilanova de Arousa.
Apartado de Correos nº 66
Xaneiro 2003

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Víctor Viana
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

SUMARIO:

Presentación

Nos primeiros meses de 1900 don Ramón escribe unhas «memorias», que le a Antonio Machado e a Francisco Villaespesa, e que posteriormente se publicarán baixo o título de *Sonata de Otoño*.

A *Sonata* comeza a publicarse por entregas nos *Lunes de El Imparcial* a partir do 9 de setembro de 1901 e en *Juventud*. Nos primeiros días de marzo de 1902, en Madrid, pola imprenta de Ambrosio Pérez, a novela sae á luz completa e se converte no primeiro triunfo literario de don Ramón.

A Concellería de Cultura do Concello de Vilanova de Arousa, quixo dedicar o ano 2002 á celebración do centenario da publicación da *Sonata de Otoño*. Entre outros actos, convocou as xornadas de estudio «Valle-Inclán. Cen anos de actualidade literaria», que baixo a dirección de Ana Santorun Ardone, tiveron lugar entre o 14 e o 16 de marzo pasado e trouxeron a Vilanova a unha parte dos máis destacados investigadores do campo valleinclaniano.

Como non podía ser doutro xeito, a Asociación Cultural Amigos de Valle-Inclán e a súa revista *Cuadrante* apoiaron a iniciativa con entusiasmo e hoxe poñen na man dos lectores os textos das conferencias que se leron durante as devanditas xornadas.

A Concellería de Cultura agradece a *Cuadrante* a súa colaboración e ós conferenciantes: Teresa Giovacchini, María Carme Alerm, Jesús María Monge, Amado Ricón, Juan Antonio Hormigón, Javier Serrano, José García Velasco, César Oliva e Darío Villanueva, o seu entusiasmo e xenerosidade.

José Juan Durán Hermida
Concelleiro de Cultura



O MODERNISMO LITERARIO DE VALLE-INCLÁN

Darío Villanueva
Universidade de Santiago de Compostela

Desde a súa conmemoración centenaria, o ano de 1898 adquiriu un anovado protagonismo polo que representa para a nosa historia e a nosa cultura. Nunca o perdera certamente, desde que toda unha xeración de escritores principais fixo desa data o cume e emblema da súa identidade. Desde entón, a traxectoria das letras, o pensamento e, mesmo, a política española contemporánea foise debuxando en gran medida co pano de fondo do noventa e oito, como se aquel ano crucial cristalizase a conciencia dunha gran crise que seguiu a marcar o século XX.

Semellante protagonismo non deixou de suscitar unha morea de tópicos dos que non se salvaron Valle-Inclán, os escritores do 98 e das xeracións posteriores, algún dos cales, como Unamuno e Ortega, por exemplo, están entre os máis estudiados pola bibliografía hispanística. O 98 pódese entender —e, por suposto, non somos os primeiros nin os únicos que imos facelo así— non tanto como a crise finisecular dunha cultura periférica, máis próxima a África ca Europa, crise resultante da fin dun soño colonial, senón como a manifestación especificamente española dunha conxuntura ideolóxica, cultural e literaria de alcance europeo, cun sentido que depende en última instancia da problemática xeral existente ó redor da modernidade. Así, a dialéctica de contrarios —América/España— consagrada polo título *Modernismo frente a Noventa y ocho* que Guillermo Díaz-Plaja puxo á fronte do seu libro de 1951 prologado por Gregorio Marañón, e Richard A. Cardwell, entre outros distinguidos especialistas, desenvolveu en varias das súas monografías, debe ser complementada con motivo daquel centenario en clave dun *Modernism(o)* internacional entendido como unha das referencias inevitables da renovación literaria e artística propia da transición entre o XIX e o XX e a primeira metade deste último século.

A este respecto, un dos primeiros obxectos de posible debate é, sen dúbida, o propio concepto de xeración que na nosa historia da literatura se consagrou a propósito da do 98, e prolongouse logo coas chamadas xeracións do *14*, do *27*, do *36*, do *medio siglo* e dos *novísimos*, ata artellar practicamente todo o noso século XX.

O concepto historiográfico de xeración literaria, tralo seu éxito inicial entre nós gracias a Ortega, tivo que padecer a longa travesía do deserto: os creadores rexeitábano porque parecía desmerecer a personalidade individual, a orixinalidade irrepetible e romántica de cada un deles, e non deixa de dar motivos ós seus inimigos o apriorismo mecanicista con que este que Alfonso Sastre chama «abominable método de las generaciones» vén sendo aplicado por certos historiadores da literatura, xordos e cegos diante da evidencia de que se trata, en rigor, do que Kant denominaba «ideas reguladoras»,

é dicir, un puro constructo mental, unha conxectura válida en canto falseable, e non algo así como un campo de concentración para enclaustar escritores recrutados en leva forzosa, cando non auténticos clubs de amigos que prefiren camiñar en reconfortante camaradería polos imprevisibles territorios da fama literaria. Este foi, por certo, o posible móbil que levou a *Azorín*, sendo ben novo, a acuñar o rubro *xeración do 98* do que el mesmo acabaría renegando, como soe ocorrer, en chegándolle a madurez.

Nun dos múltiples debates sobre tan controvertido asunto, un mozo do 27, Francisco Ayala, desde a súa dobre autoridade de novelista e sociólogo, recoñecía en 1990 a xeración como un dos eixes do cambio social, que se produce pola súa sucesión articulada e dinámica e pola suma de aceptacións e rexeitamentos dos seus precedentes por parte de cada unha das «comunidades de edad» implicadas, pero demandaba «tino y flexibilidad» na súa aplicación, demanda á que eu me atrevería engadir a da transnacionalidade, característica básica e fundamento xenuíno da literatura comparada. Xa que logo, sexan benvidas novas achegas nesta liña, como a do recente libro de Dolores Romero López *Una relectura del «fin de siglo» en el marco de la literatura comparada: Teoría y praxis*, publicada recentemente en Berna.

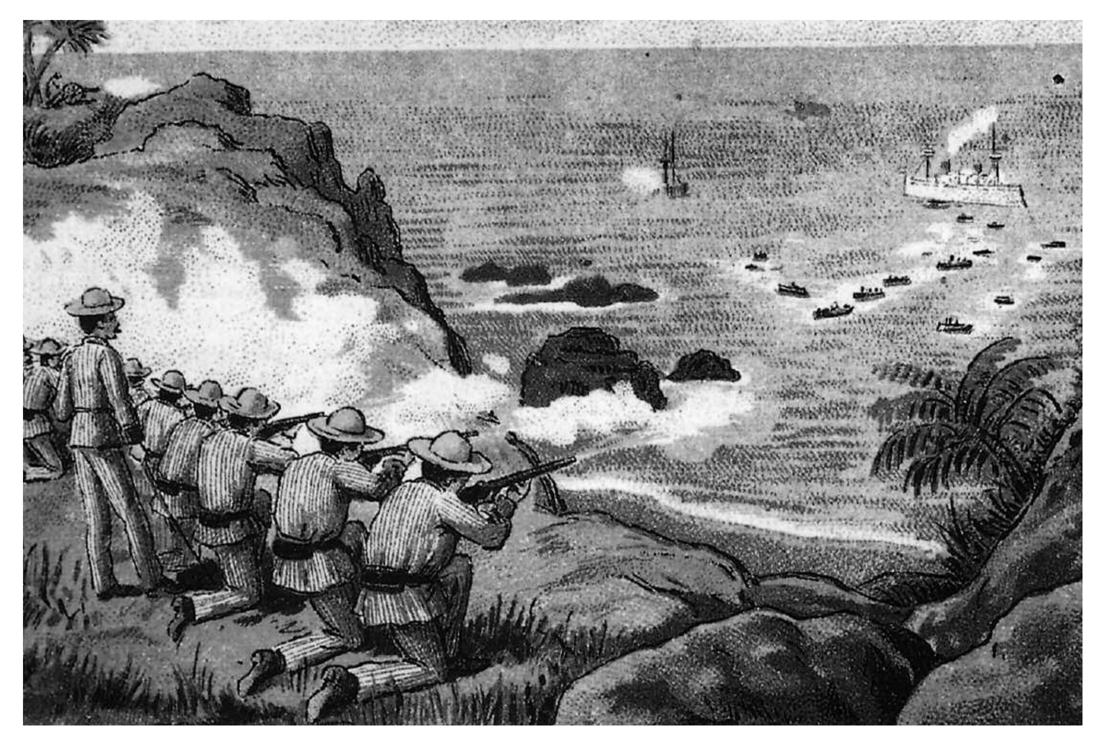
Probablemente non é casual o feito de que Francisco de Ayala, ademais de creador literario e estudioso da literatura, fose un dos primeiros sociólogos modernos da cultura hispánica, porque, sen citalo, parece anticipar do pensamento de Karl Mannheim, autor dun libro no que se pode encontrar mellor ca en Petersen e os clásicos do asunto referido ó 98, o fundamento desas comunidades de idade que en todos os ámbitos da vida social explican converxencias e diverxencias, a través do que el chama «as unidades de xeración» que cada momento significativo da Historia leva no seu seo. Aceptadas estas cautelas metodolóxicas, aínda ten sentido falar das xeración do 98, malia as notables diferencias existentes entre o propio *Azorín* (1873), Unamuno (1864), Ganivet (1865), Valle-Inclán (1866), Baroja (1872), Ramiro Maetzu (1874) e Antonio Machado (1876). O máis novo deles, Antonio Machado, naceu en 1876, mentres que o máis vello, Unamuno, fixérao doce anos antes. E como definición que non moleste a tan heteróclito elenco de primeiros espadas literarios seguiría servindo algo así como «un grupo de mozos innovadores que, nun momento ou noutro, se interesaron pola rexeneración do seu país», se queremos servirnos do escrito no seu día, e agora reeditado, por Donald Shaw.

Esa mesma preocupación seguiu alentando nos escritores novos nacidos no decenio seguinte ó de Baroja, Maetzu e *Azorín*: Manuel Azaña en 1880, Eugeni D'Ors e Juan Ramón Jiménez en 1881; Ortega y Gasset en 1883, Ramón Pérez de Ayala e Benjamín Jarnés en 1888. Como afirma Donald Shaw, «Finalmente, respecto al problema de España, Ortega parece prolongar el enfoque del 98 más que ofrecer una alternativa». Pero paréceme importante destacar tamén aquí outra das súas ideas: «A medida que el impacto del desastre de Cuba se iba diluyendo, la Generación del 98 descubrió que esta "crisis española de conciencia" formaba parte de una crisis de valores y creencias de todo el Occidente». Debemos, pois, recoñecer que o libro de Donald Shaw *The Generation of 1898 In Spain*, traducido en 1977 e recentemente reeditado en inglés, ten o gran valor de destacar a universalidade do 98; que a súa importancia como fenómeno literario e de ideas «reside en el hecho de que fue el primer grupo de la literatura moderna occi-

dental que exploró sistematicamente el fracaso de las creencias y la confianza existencial que a partir de entonces ha sido el tema principal de pensadores y escritores». E non esqueceremos que a manifestación estética desta fonda crise de pensamento que cruzou toda Europa e os Estados Unidos denomínase, precisamente, *Modernism*.

Vaiamos, da man de Mannheim, visitar a cronoloxía destoutras literaturas. No decenio dos sesenta en que nace Valle-Inclán (1866) fano tamén Italo Svevo —pseudónimo de Ettore Schmitz— (1861), Gerhart Hauptmann (1862), William Butler Yeats (1865), Luigi Pirandello (1867) e André Gide (1869). Nos setenta de Machado, Proust (1871), Jarry (1873), Gertrude Stein (1874), Rainer Maria Rilke e Thomas Mann (1875), e Wallace Stevens (1879). Ós oitenta de Ortega y Gasset pertence tamén Robert Musil (1880), James Joyce e Virginia Woolf (1882), Franz Kafka (1883), David Herbert Lawrence e Ezra Pound (1885), Hermann Broch (1886), Hermann Hesse (1887), T. S. Eliot e Fernando Pessoa (1888). E xa na última década do século atopámonos con Aldous Huxley (1894), Ernst Jünger e André Malraux (1895) e os norteamericanos F. Scott Fitzgerald (1896), Faulkner (1897) e Hemingway (1898). Debemos reparar en que con esta relación non fixemos máis que reunir as consideradas grandes figuras internacionais do *Modernism(o)* tal e como se foron desenvolvendo os estudios sobre este vasto movemento desde as achegas iniciais de Harry Levin (1966) ou Malcolm Bradbury e James MacFarlane (1976) ata as máis recentes de Ricardo J. Quinones (1985), por exemplo. Precisamente Harry Lewin, ó destacar no seu traballo como *anni mirabiles do Modernism(o)* 1922 —en que morre Proust pero se publica *Sodome et Gomorre, Ulisses, The Waste Land* e a comedia bárbara *Cara de Plata*— e tamén o ano 1924 —morte de Kafka, pero publicación de Der Zauberberg de Thomas Mann e a versión definitiva de *Luces de Bohemia*—, suxire que «estudents of Russian or Spanish literature can point to additional flowerings which were either transplanted ordenador nipped Internet the bud» [«estudiosos das literaturas rusa ou española poden indicarnos florecementos adicionais que foron ben transplantados, ben cortados de raíz»], e utiliza ó longo de toda a súa argumentación o referente pictórico do español Picasso —nacido en 1881, e polo tanto testemuña consciente do 98— para fundamentar o cosmopolitismo substancial deste movemento.

Sen deixar de recoñecer a singularidade de España, e o seu atraso en comparación cos países ós que pertencían eses escritores «modernistas», son da idea de que se esaxerou moito co chamado «problema de España». Neste sentido, un dos libros recentes máis polémicos, que axudará a embravecer as augas mansas dos tópicos sobre o noventa e oito, é a *Libertad traicionada*. Para o seu autor, José María Marco, as convulsións españolas desde o primeiro tercio desta centuria ata hoxe mesmo nacen do aniquilamento do mellor activo que a Restauración achegara con anterioridade: un réxime estable, moderado e liberal. E entre os malgastadores desta herdanza conta ós sete intelectuais e políticos estudiados na *Libertad traicionada,* por dicilo así avós, pais e fillos do 98: Costa, Ganivet, Prat de la Riba, Unamuno, Maetzu, Azaña e Ortega. Marco denuncia, en todo caso, a imprudencia de quen tomaron o 98 como símbolo para formularen un diagnóstico feroz contra o seu país e a súa cultura e desacreditar o liberalismo como proxecto nacional español. Renegando de todo iso, ou ben regresan absurdamente a un pasado irrepetible, como o fai Ramiro de Maetzu, déixanse seducir por



Episodio da Guerra de Cuba, 1898.

solucións intervencionistas e totalitarias como as de Joaquín Costa, ou pérdense en instancias etéreas, case metafísicas, como sucede con Unamuno. En todo caso, dinamitan un proxecto de Estado nacional, liberalmente aberto e sustentado nunha ampla base civil, do que hoxe, segundo o criterio de José María Marco, seguimos carecendo.

Eu non comparto o acendido panexírico que este ensaísta fai da Restauración, cunhas contradiccións, non debemos esquecelo, que alimentaron gran parte da causticidade característica dos esperpentos valleinclanianos. Pero tamén Santos Juliá recoñeceu no seu ensaio *Anomalía, dolor y fracaso de España* que «nadie como la gente del 98, ni siquiera los socialistas, cuyo apoliticismo parece como un juego de niños al lado de la rotundidad de estos jóvenes transidos de dolor de España, ha contribuido de manera tan radical a deslegitimar el sistema entero de la Restauración... Con España non había nada que hacer más que asistir alborozados a su entierro: tal es la conclusión a la que desde 1902 llega la gente del 98». Para estes efectos resulta de moita utilidade o volume *Vísperas del 98* compilado por Juan Pablo Fusi e Antonio Niño (1997) e o libro de David Ringrose publicado orixinalmente en 1996 e traducido ó ano seguinte co título *España, 1700-1900. El mito del fracaso*.

América (e Filipinas), España e Europa foron os escenarios do fracaso, do drama. Unha España que se ve incapaz, como potencia colonial, ante a emerxencia dos Estados Unidos e que, na conciencia da súa *Intelligentsia*, é considerada, ó xeito esperpéntico de Valle-Inclán, como «unha deformación grotesca da cultura europea». E, nembargante, a revisión de todos aqueles procesos ós que estamos asistindo vén de-

mostrarnos que España era xa, daquela, unha parte de Europa, iso si, con algunhas peculiaridades como as que poidan diferenciala agora tanto no terreo político como no económico, o social e, por suposto, o estético e literario.

A liquidación dos refugallos do seu imperio correspondía a unha tendencia común á doutros países do continente, que máis tarde ou máis cedo pasarían polo mesmo transo que a España de 1898. Tamén José Luis García Delgado insistiu en que é imposible, no económico, considerar a experiencia española daqueles anos finiseculares atípica no marco europeo. O país estase urbanizando, desenvolve unha clase empresarial significativa e incrementa o peso das categorías profesionais fronte ó campesiñado, tal e como estudiou entre outros Francisco Villacorta. José Varela Ortega, pola súa parte, destacou que a Restauración propiciou un réxime liberal clásico do XIX, que España «era un país occidental, una sociedad política donde las libertades básicas estaban reconocidas por la Constitución (…) un sistema que respetaba, si no la independencia, sí la separación de poderes», mentres que Juan Pablo Fusi reivindicou os políticos do momento como persoas de notable formación, bo sentido de Estado e do Goberno.

E no cultural, é notorio que foi aquela, como a titulou José Carlos Mainer nun importante libro, *Unha idade de prata*, de gran florecemento non só en literatura, artes plásticas e música, senón tamén no terreo científico e da comunicación. Fronte á «dor de España», a súa europeización e outras místicas, todo se pode resumir nesta conclusión de Santos Juliá: «En la reciente producción de historia económica, cultural y política sobre los siglos XIX y XX es perceptible un deslizamiento de la representación del pasado español como anomalía, dolor o fracaso hacia una nueva perspectiva que resalta la similitud del desarrollo económico, de la cultura y del sistema político con procesos que han tenido lugar antes o después en diversas regiones europeas».

Eu participo do mesmo pensamento no que ó noso movemento literario da época se refire, e así fíxeno valer en medios internacionais desde hai vinte anos. A literatura da chamada xeración do 98, que tantas veces se confrontou co modernismo iberoamericano de Ruben Darío, só se entende cabalmente tendo en conta esoutro *Modernism(o)* que representou un proceso continental de fonda renovación artística.

A este respecto, pódese establecer unha diferenciación moi clara. O primeiro dos Modernismos mencionados é a resposta hispanoamericana ó parnasianismo e o simbolismo franceses, en reacción ó Naturalismo e o Positivismo posrománticos. Rubén Darío utiliza o termo por vez primeira en 1888, ano do seu libro *Azul*, pero con anterioridade, entre 1875 e 1882, José Martí e M. Gutiérrez Nájera xa o propugnaran. A súa vixencia lévase ata 1916, ano da morte de Rubén, e no balance final atribúeselle como o seu gran obxectivo a ruptura co prosaísmo e a vulgaridade da cultura burguesa e a busca dunha linguaxe poética baseada no culto supremo á beleza e nunha esixencia artística depurada.

Fronte a este movemento hispánico de ambos lados do Atlántico, o outro *Modernism(o)* representa o experimento e a vangarda prevalente en Europa entre a primeira e a segunda guerra mundiais. Trátase dun fenómeno esencialmente internacional, cun «historical center of gravity» que se estende desde 1900 ata 1940, segundo un dos seus máis destacados estudiosos, Ricardo J. Quinones. Algunhas das características substanciais con que se define estoutro modernismo, que non coincide, como se ve,

nin cronolóxica nin esteticamente co hispánico, axústanse tanto á entraña artística dun Valle, un Baroja, un Unamuno, un *Azorín* ou un Machado como á de James Joyce, Proust, Mann, Gide; Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, Virginia Woolf, Hauptmann, Jarry e os demais *modernistas*: fusión do simbolismo e o naturalismo, autoconsciencia, relativismo, distorsión estética da realidade, busca da totalidade, fragmentarismo, manipulación da literatura do pasado… E de xeito moi destacable, a tensión entre o apolíneo e o dionisíaco de Nietzsche, o pensador máis influente do momento entre os escritores españois, como estudiou cabalmente Gonzalo Sobejano en 1967, ó mesmo tempo que «protótipo e profeta do Modernismo» segundo Ricardo J. Quiñones.

No canto dunha consideración global do 98 como emblema da crise provocada pola perda das últimas colonias americanas nunha España vista como a primeira avanzada africana ante unha inalcanzable Europa, debemos seguir afondando nestoutra perspectiva. Esta toma como base a crise dun estado europeo só en parte atribuíble á perda do seu imperio, que no ideolóxico leva a cuestionar os fundamentos da súa historia e da súa personalidade en termos quizais pouco afortunados, pero que no literario contribúe a integrar os nosos escritores, coas singularidades que en todo caso son propias, no *Modernism(o)* cosmopolita.

Pois ben, desde obras de conxunto como a de Malcolm Bradbury e James McFarlane, os estudiosos deste riquísimo movemento supranacional, que alcanzou o seu auxe no período comprendido entre as dúas guerras mundiais, admiten a presencia de escritores españois como Unamuno ou Juan Ramón Jiménez xunto ós grandes nomes daquel *modernismo* xa mencionados por min. Mais a nómina española está incompleta sen un Valle-Inclán, como tamén o estará sen o Pío Baroja de obras como *Agonías de nuestro tiempo*, triloxía perfectamente inmersa na gran crise que o *Modernism(o)* representa.

A nós interésanos hoxe, sobre todo, como o denominou precisamente Rubén Darío, o «gran don Ramón de las barbas de chivo». Porque don Ramón foi, de entre os nosos, o escritor a quen alcanzou máis directamente a vaga da fecundidade creativa que iluminou a renovación profunda da literatura durante o primeiro tercio do século XIX. Nada estraño se temos en conta a amplitude dos seus horizontes e o seu achegamento a literaturas estranxeiras como a italiana ou a portuguesa, da que foi traductor.

Desde a miña perspectiva é aínda máis significativa a seguinte consideración. No escritor Valle-Inclán, que xa viaxara en 1892 ó México descolonizado e xa pasara unha tempada de 1893 no enxeño de San Nicolás, pertencente á provincia cubana de Matanzas, influíu moito menos o chamado «desastre» do 98 que outros dous grandes momentos históricos dos que foi testemuña de excepción: por un lado, a primeira guerra mundial, que viviu directamente na fronte de Verdún en 1916, comisionado pola axencia *Prensa Latina* e *El Imperial*, de onde saíu a súa importante obra de inspiración aliadófila *La media noche*; e, polo outro, a consolidación institucional da revolución mexicana que tanto o impresionou na súa segunda viaxe a aquela república en 1921, hóspede de honor do xeneral Obregón. Poucos intelectuais europeos, ademais, seguiron a distancia con maior interese a traxectoria da revolución soviética, determinante asemade do quebro na orientación da súa obra literaria que se produce entre 1917, data de publicación de *La media noche*, e 1924, ano da definitiva versión do seu esperpento *Luces de bohemia*. Abonde para xustificar este que-

bro a comparación entre a república imaxinaria de Santa Trindade de Terra firme de *Tirano Banderas*, novela de 1926 que don Ramón escribe baixo a éxida de Primo de Rivera e na que os *gachupines* son cómplices abxectos da tiranía, e o México da *Sonata de estío* de 1903, a onde o Marqués de Bradomín chega imbuído de soños imperiais, recordando a Hernán Cortés, o «aventurero extremeño», e finxindo desdén ante a beleza da *Niña Chole* como o seu antepasado Gonzalo Sandoval, fundador do *Reino de Nueva Galicia*, fixérao ante as súas prisioneiras as princesas aztecas. Acaso por este descompasado ritmo ideolóxico en relación ós demais escritores do seu grupo xeracional Pedro Salinas puido cualificalo como «fillo pródigo do 98».

Pretendo aproveitar a parte final da miña conferencia achegando, como proba para a reivindicación deste modernismo europeo en Valle-Inclán, certas concomitancias súas cunha das figuras máis emblemáticas dese movemento de renovación literaria, o irlandés James Joyces, nas que non reparou por certo Juan Ramón Jiménez no seu artigo necrolóxico de 1936. Define alí a Don Ramón como «un celta auténtico», equiparable a Synge e Yeats. Cito: «Esa semejanza se ve en todo, alma y carne. Galicia e Irlanda siguen siendo jemelas. Y, como Irlanda a Yeats, y a Synge sobre todo, Galicia libró a Valle-Inclán del modernismo exotista, que pasó pronto en él, por fortuna para todos, e del castellanista, de tan lamentable y duraderos resultados en algunos».

Quince anos e uns meses máis novo ca don Ramón, James Austin Joyce morre case exactamente un lustro despois del, o 11 de xaneiro de 1941, logo de dedicar tamén toda a súa vida á escritura da poesía, teatro



Yeats e familia. C.a. 1920.

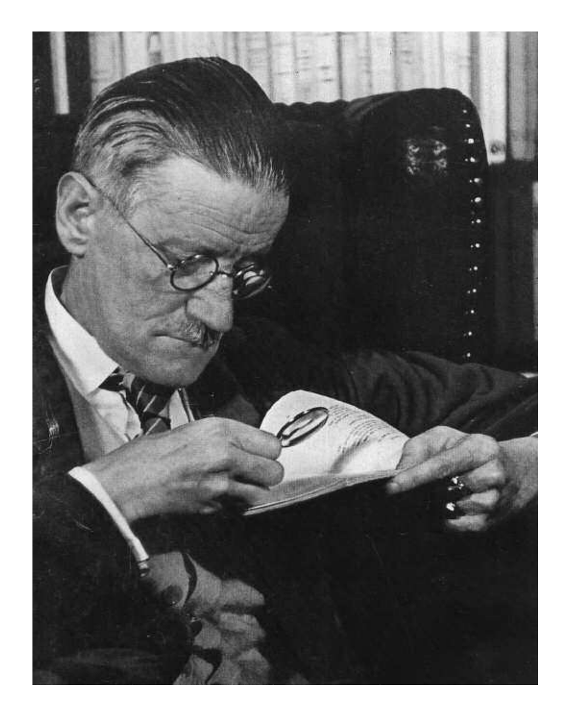
e novela con escaso éxito literario, loitando sempre contra unha abafante penuria económica. Ambos foron individuos arrogantes, personaxes polémicas, se ben nisto Valle acadou maior resonancia por non abandonar España como Joyce o fixo con Irlanda para residir a maior parte dos anos comprendidos entre 1904 e 1920 en Italia (aínda que a súa amada Trieste pertencese a Austria ata 1918). Ambos escritores comparten, por certo, esta paixón italiana, pois don Ramón, que non chega a Roma ata 1933, está tocado dela desde os seus comezos literarios, coa súa inclinación a D'Annunzio e a ambientación lígur da *Sonata de Primavera* de 1904. E ambos conservan asemade unha intensa vinculación coa súa terra nativa, como demostran non só as continuas viaxes dun e outro a Irlanda e Galicia, respectivamente, senón tamén a temática das súas obras escritas na distancia. Hai un dato máis que non me resisto a mencionar porque non se reparou nel. Nunha carta de agosto de 1909 dirixido ó seu irmán e datada en Dublín, Joyce escribe: «Dear Stannie, the article on Don Carlos was not inserted». Este escrito de Joyce, inédito e por hoxe inencontrable, versaba de D. Carlos de Borbón y de Este, o pretendente ó trono español, morto en Varese o 18 de xullo anterior. É evidente, pois, a atracción que o carlismo tivo para o irlandés, aínda que supoñemos que non sería do mesmo signo e polas mesmas razóns polas que don Ramón foi carlista. Noutra orde, hai que apuntar tamén o que significou para os nosos dous escritores a música. Joyce era un grande afeccionado a ela, e presumía de bo oído e excelente voz, dos que carecía absolutamente Valle. Pero a arte melódica inflúe na literatura de ambos desde os mesmos títulos rigorosamente coetáneas como as *Sonatas* (1902-1905) e *Chamber Music,* o primeiro poemario do dublinés, aparecido en 1906.

Pero, sobre todo, ámbolos dous foron dous grandes filólogos, dous xenios no dominio da linguaxe, de onde obtiveron todo o preciso para a súa recreación estética dun mundo novo e complexo. Máis aínda, ámbolos dous se identifican no seguinte: se cada idioma representa unha maneira de afrontar a intelixencia do mundo e proporciona un punto de vista sobre a realidade, non é estraño que na era da relatividade e o pluralismo que lles tocou vivir, se sentisen reprimidos polo uso exclusivo dunha soa lingua. A única maneira de superar esa limitación sería, entón, unha especie de «furor verbal» que, se aceptamos a expresión, pode servir como referencia común para Valle e para Joyce.

Xa no artigo mencionado, de 1936, que publicou no diario *El Sol* Juan Ramón Jiménez, ó relacionar a Valle-Inclán, como escritor celta, cos seus colegas irlandeses, destacaba a súa condición de «escritor deslenguado», «el primer fablistán de España», teimoso na empresa de crear unha lingua total.

Mais, como é un o impulso que move os dous escritores, don Ramón e James Joyce, os resultados deste plurilingüismo son ben distintos no caso do galego e o irlandés. Joyce, despois do *Ulisses*, entrégase durante dezaseis anos á súa obsesiva *work in progres* que aparecerá en 1939 co título de *Finnegans Wake*. Esta ambiciosa novela, que como escribiu Domingo García Sabell nun dos seus *Ensaios* «é, quere sere, a síntesis definitiva i espresa do ser do home e do ser da vida», a partir dunha base inglesa crea un críptico idioma ó que contribúen dezasete linguas máis, desde o hebreo ó alemán, pasando polo gaélico. *Finnegans Wake* resulta así unha metáfora novelística da torre de Babel, un texto que non pode lerse senón só estudiarse, monumento ó solipsismo e á incomunicabilidade.

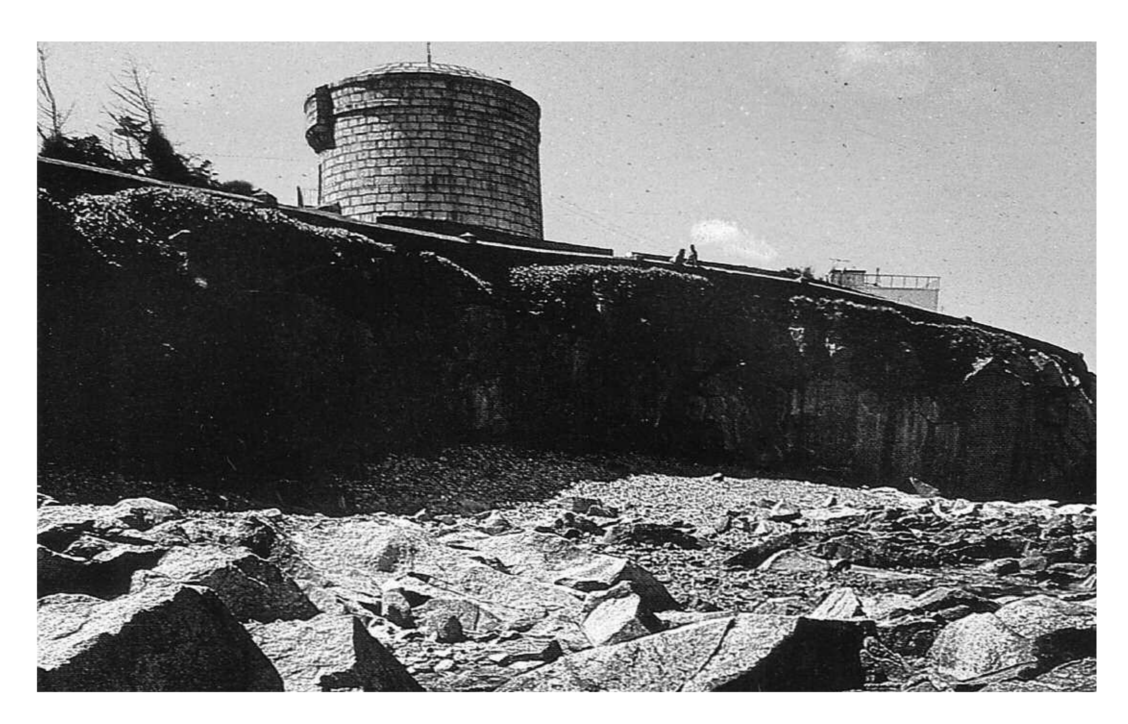
Polo contrario, Valle escribe en 1926 o seu *Tirano Banderas* non en castelán ou en español, senón nunha «koiné» hispánica de inabarcables fronteiras que inclúe nun mesmo parágrafo «modismos americanos de todos los países… desde el modo *lépero* al modo *gaucho*», segundo reza unha súa carta de 1923 ó mexicano Alfonso Reyes. Pero hai, así mesmo, numerosos galeguismos léxicos e sintácticos, voces arcaicas que representan a proxección daquel «furor verbal» desde o espacio ó tempo, e falas xergais coma o caló. Unha lingua de todos que, a diferencia da temperanza joyceana, desa especie de brillante encrucillado culto que é *Finnegans Wake,* proclama o ideal dunha comunicación democrática e universal, acorde coa ideoloxía de solidariedade que Valle-Inclán abrazara, trala aldrabada que para a súa conciencia representaron a guerra mundial, a revolución mexicana e soviética e a dictadura de Primo de Rivera. Unha lingua que, á vez e en asombroso sincretismo, proporciona toda unha interpretación estética e filosófica da realidade, como ocorre no que é, quizais, o seu esperpento máis transcendente: *Luces de Bohemia*.



Joyce.

Nun traballo publicado en inglés na *Revue de Littérature Comparée* hai dez anos e despois recollido no meu libro *El polen de ideas*, bosquexaba eu, en clave do *Modernismo* europeo, as homoloxías vitais e estéticas entre Valle e Joyce, como paso previo á lectura en paralelo de *Ulisses*, publicado en 1922, e *Luces de Bohemia* que data de 1920 en revista e de 1924 en libro. Non será cuestión de repetir polo miúdo os argumentos de entón, pero si de empregar as conclusións ás que chegaba para reforzar o meu obxectivo de hoxe. Chega con recordar que a mesma exposición básica da anécdota é practicamente idéntica en ámbalas dúas obras. Trátase do periplo peripatético dun antiheroe contemporáneo polas rúas da súa cidade no transcurso dunha soa xornada. A Leopold Bloom, escuro axente publicitario, casado cunha muller exótica de orixe xibraltareña, Marion Tweedy, matrimonio do que vive unha filla, Millicent; correspóndelle en Valle-Inclán Max Estrella, escritor bohemio e misérrimo, casado cunha francesa, Madame Collet, da que tivo unha filla, Claudinita. Ámbolos dous contan, polo demais, cun compañeiro de algarada nocturna: o de Leopold Bloom é o mozo intelectual Stephen Dedalus, e como tal parella de personaxes representan, respectiva e contrapuntisticamente, o instinto e a elementalidade fronte á intelixencia e a complexa sensibilidade. A Max Estrella, figura sublime e ridícula á vez, coma o Quixote, acompáñaa e traiciónaa igualmente un pícaro Sancho, don Latino de Hispalis.

O escenario do deambular destas dúas parellas é Dublín e Madrid, recreadas coa minuciosidade dun escritor costumista na súa topografía, ambientes e prácticas co-



Torre Martello, lugar onde empeza *Ulises*.

lectivas. Pero por detrás desta concreción topográfica hai un poderoso impulso de transcendencia. No Madrid de Valle, coma no Dublín de Joyce, encárnase o *pathos* histórico e político, a crise irremediable de dúas nacións católicas, unha Irlanda á que Joyce, por boca do seu personaxe Dedalus, definiu en *A Portrait of the Artist as a Young Man* como «the old sow that eats her farrow», e a España «madrastra de sus hijos verdaderos» na certeira frase de Lope de Vega que resoa en tantas páxinas de *Luces de Bohemia,* especialmente na rotunda afirmación de Max Estrella: «España es una deformación grotesca de la cultura europea».

Joyce en diferentes cartas aconséllalle á súa tía dublinesa Josephine que se quere ler o seu *Ulisses* debería comezar por facerse cunha traducción en prosa da *Odisea* de Homero, pois a súa novela é a recreación puntual, detalle tras detalle, da estructura, as peripecias, os personaxes e motivos da antiga epopea. É certo que Valle-Inclán, como tamén Joyce, parodia no deambular bohemio e nocturno de Max Estrella e Latino de Hispalis, a visita de Dante e Virxilio ós infernos, pero este correlato non é incompatible co homérico, que está moi claro, aínda que non alcance os extremos do detallismo joyceano. Max é un Ulises degradado que abandona Ítaca e a súa Penélope para realizar un arduo periplo do que regresará derrotado e morto, pero posuidor, como Odiseo, dunha experiencia e madureza magníficas, que no seu caso son de índole estética, aínda que arraigadas na tráxica realidade española: a teoría do esperpento que Max expón na famosa escena duodécima de *Luces de Bohemia*. Cito: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento (…) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas», pero «la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi esté-

tica actual es transformar con matemática de espejos cóncavos las normas clásicas». Aquí está implícita a estética do escritor irlandés, porque —pregunto— ¿que outra cousa fai Joyce en *Ulisses* para levar a pasear os heroes homéricos por unha rúa onde, como a calexa madrileña do Gato, se ofrecía como reclamo dun comercio uns espellos cóncavos e convexos, deformadores ata a ridiculez das imaxes do que pasaba por alí?

Seguirei centrándome en aspectos estéticos, especialmente vinculados á entraña do *Modernism(o)* europeo. Algúns eséxetas da gran novela joyceana, como Marcel Brion e Stuart Gilbert, destacaron nela unha decidida vontade por superar as categorías humanas do tempo e do espacio, e remontaron a súa visión do universo ata un punto elevado equivalente á posición de Deus. Pois ben, esa arela, que está explícita na súa obra *La lámpara maravillosa*, é resultado do que Valle-Inclán chama a «visión astral, fuera de geometría y cronología, como si el alma desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella», concepto que xa tratou nas súas conferencias de Bos Aires en 1910.

Intimamente ligados a este núcleo das estéticas joyceana e valleinclaniana están outros dous aspectos fundamentais. En primeiro lugar, o concepto cíclico do tempo, e non podo deixar de lembrar en relación a isto que para Ricardo J. Quinones «a new conception of time (…) is crucial to the development of aesthetic Modernism». No meu libro de 1977 e 1994 sobre o tempo na renovación novelística do século XX apuntaba tres procedementos característicos, respecto a isto, do Modernismo: a reducción, a simultaneidade e a *timelessness* ou ucronía. A primeira delas é fundamental en Valle. Na súa «Autocrítica literaria» publicada no diario ovetense *Región* en 1926 refírese a ela neste termos: «En mis obras he procurado reducir los conceptos de espacio y tiempo de tal modo, que desde que empieza la acción hasta que termina, a lo sumo transcurren veinticuatro horas y a todo lo más día y medio» (Valle-Inclán, 1994, páxina 323). Tal e como xa vimos en *Luces de Bohemia* e, con maior ou menor exactitude, tamén se dá frecuentemente ó longo da súa traxectoria novelística e teatral, desde *Los Cruzados de la Causa* e *La media noche* hasta *El Ruedo Ibérico*. A simultaneidade é, por outra parte, consubstancial ó Valle narrador de epopeas bélicas —a guerra carlista, a guerra mundial— ou revolucionarias (*Tirano Banderas*). Finalmente, aquela circularidade temporal, presente en *Ulysses* e en *Finnegans Wake*, debido ó influxo dunha teoría moi querida por Joyce, a da repetición eterna de Giambattista Vico, para quen a historia da humanidade é como unha cadea de *corsi* e *recorsi*, no Valle de *El Ruedo Ibérico*, e tamén *Luces de Bohemia*, é resultado tanto do gnosticismo, a mística quietista de Miguel de Molinos e o pensamento máxico, desenvolvidos en *La lámpara maravillosa*, como da profunda vivencia dunha Compostela «inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos» —escribe don Ramón— onde «la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso». A isto hai que engadir, loxicamente, unha profunda «dolor de España», con raíz no noventa e oito, en *El Ruedo Ibérico*, obra transida de pesimismo histórico ante unha patria corrupta e decadente, desde a Coroa ata o pobo, que é o que se nos pinta en *La corte de los milagros*, ante un país como unha inmensa e tráxica algarabía, o paraíso do conflicto e a disensión, da violencia e da morte en *Viva mi dueño*.

E o segundo aspecto fundamental ó que nos referiamos para ligar as estéticas modernistas de Valle e Joyce concrétase, en palabras do primeiro, na «ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el tiempo» froito da «visión estelar» compartida por un e outro escritor, que xera nas súas respectivas obras a impasibilidade pola que se pronunciaban como ideal estético o galego e o irlandés. Ambos, como Proust, como Pirandello, como Gide, ó teorizaren sobre a imaxe estética que se debe dar do mundo, e a relación que debe existir entre creador e criaturas, inclínanse polo distanciamento. O escritor é como un demiúrgo, un creador absoluto que, para Valle, «no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos», e para o seu colega irlandés mantense indiferente «paring his fingernails» («mondando as unllas»).

Por último, estes dous escritores unanimemente afectos a facer da discusión estética substancia das súas propias obras literarias, ofrecen outra rechamante identidade. Do primeiro James Joyce, aquel rendido admirador de Ibsen, ó que Valle tanto debe en obras como *Cenizas*, a súa primeira obra dramática estreada e publicada en 1899, logo reescrita como *El yermo de las almas,* procede un elemento substancial para a súa concepción artística futura, xa rigorosamente plasmado na primitiva versión do *Portrait of the Artist as a Young Man,* titulada *Stephen Hero*, de cara a 1903.

Trátase do que James Joyce chamaba *epifanías*, revelacións ou manifestacións de algo transcendente a partir dun feito cotián, a simple vista banal. «Any object, intensely regarded» —lemos en *Ulysses*— «may be a gate of access to the incorruptible eon of the gods». A tarefa do novelista é, segundo o escritor, simplemente percibir e expresar esas *epifanías*, ben afectasen a un só individuo, como no *Portrait*…, ben a toda a humanidade, como no propio *Ulysses*. En *La lámpara maravillosa* Valle-Inclán destaca con énfase a seguinte máxima: «CUANDO SE ROMPEN LAS NORMAS DEL TIEMPO, EL INSTANTE MÁS PEQUEÑO SE RASGA COMO UN VIENTRE PREÑADO DE ETERNIDAD». Pero xa antes, concretamente en 1910, don Ramón definira o escritor modernista como «el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender» (Valle-Inclán, 1994, páxina 47) e mencionara como modernistas españois a Unamuno, *Azorín*, Baroja, os Machado, Ayala e Ortega, entre outros.

Está claro que para Valle-Inclán, como para o seu colega dublinés, como lemos en *La lámpara maravillosa*, «el poeta reduce el número das alusións sin trascendencia una divina alusión cargada de significado», porque «en cada día, en cada hora, en el más ligero momento, se perpetúa una alusión eterna». Tales epifanías, baixo outras denominacións como as de «instante», «impresión», «momento», «reminiscencia», etc., constitúen unha das constantes estéticas que traban máis intimamente con Joyce e con Valle-Inclán a outros escritores do *Modernism(o)* europeo, como Proust, Virginia Woolf, Unamuno, Huxley, Gide ou Azorín.

Sigamos, pois, liberando a don Ramón María del Valle-Inclán do corpiño provincial que o circunscribe en exceso ó ámbito do hispánico, como partícipe peninsular do modernismo hispanoamericano ou «fillo pródigo do 98». Situémolo nun ámbito máis amplo como reclama a súa soberbia estatura de creador e renovador literario. Non faremos así senón confirmar, desde o noso *finisterrae* europeo, aquela certeira afirmación do crítico e poeta modernista T. S. Eliot: a de

que o conxunto da literatura europea, desde o Homero que Joyce parafraseou ata esta nova fin de século, e dentro dela a literatura de cada país e de cada lingua, configura algo así como unha vasta orde de simultaneidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADBURY, M. e McFARLANE,

1976 *Modernism. 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books.

LEVIN, Harry

1966 «What was Modernism?», en *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Nova York, Oxford University Press, pp. 271-295.

QUINONES, Ricardo J.

1985 *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton, Princeton University Press.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo

1979 *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX* [1951], Madrid, Espasa-Calpe.

CARDWELL, Richard A.

1981 «Modernismo frente a noventa y ocho: The case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909», en P. Gómez Bedate, editora, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez,* Mayagüez, Universidade de Porto Rico, pp. 119-141.

1984 «Myths Ancient and Modern: Modernismo frente a noventayocho and the Search for Spain», en R. A. Cardwell, editor, *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils*, University of Nottingham, pp. 9-21.

1988 «Modernismo frente a noventa y ocho: El caso de las Andanzas de Unamuno», *Anales de la Literatura española,* nº6, pp. 87-107.

1991 «Degeneration, Discourse and Differentation: *Modernismo frente a 98 Reconsidered*», *Selected Proceedings for the Mid-America Conference on Hispanic Literature*, University of Colorado, Boulder, pp. 29-46.

1993 «Una hermandad de trabajadores espirituales: Los discursos del poder del modernismo en España», en Richard A. Cardwell e Bernard McGuirk, editores, *¿Que es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 165-198.

1996 «Modernismo frente a Noventayocho: Relectura de una historia literaria», *CIEL*, 6.1, pp. 165-198.

1997 *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

JULIÀ, Santos

1996 «Anomalía, dolor y fracaso de España», en *Claves de Razón Práctica*, nº66, pp. 10-21.

MAINER, José Carlos

1981 «*La edad de plata* (1902-1939), Madrid, Cátedra, segunda edición.

MANHEIM, Karl

1990 *Le problème des générations,* París, Nathan.

MARCO, José María

1997 *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles*, Barcelona, Planeta.

RINGROSE, David R.

1996 *España, 1700-1900: el mito del fracaso*, Madrid, Alianza Editorial.

ROMERO LÓPEZ, Dolores

1998 *Una relectura del «fin de siglo» en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Berna, Lang.

SOBEJANO, Gonzalo

1967 *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos.

VALLE-INCLÁN, Ramón María

1944 *Obras completas*, 2 volumes, Madrid, Editorial Rúa-Nova.

1994 *Entrevistas conferencias y cartas.*

Edición ó coidado de Joaquín e Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos.

VARIOS AUTORES

1998 *España fin de siglo*. 1998, Catálogo da exposición dirixidad por Carmen Iglesias, Barcelona, Fundación La Caixa.

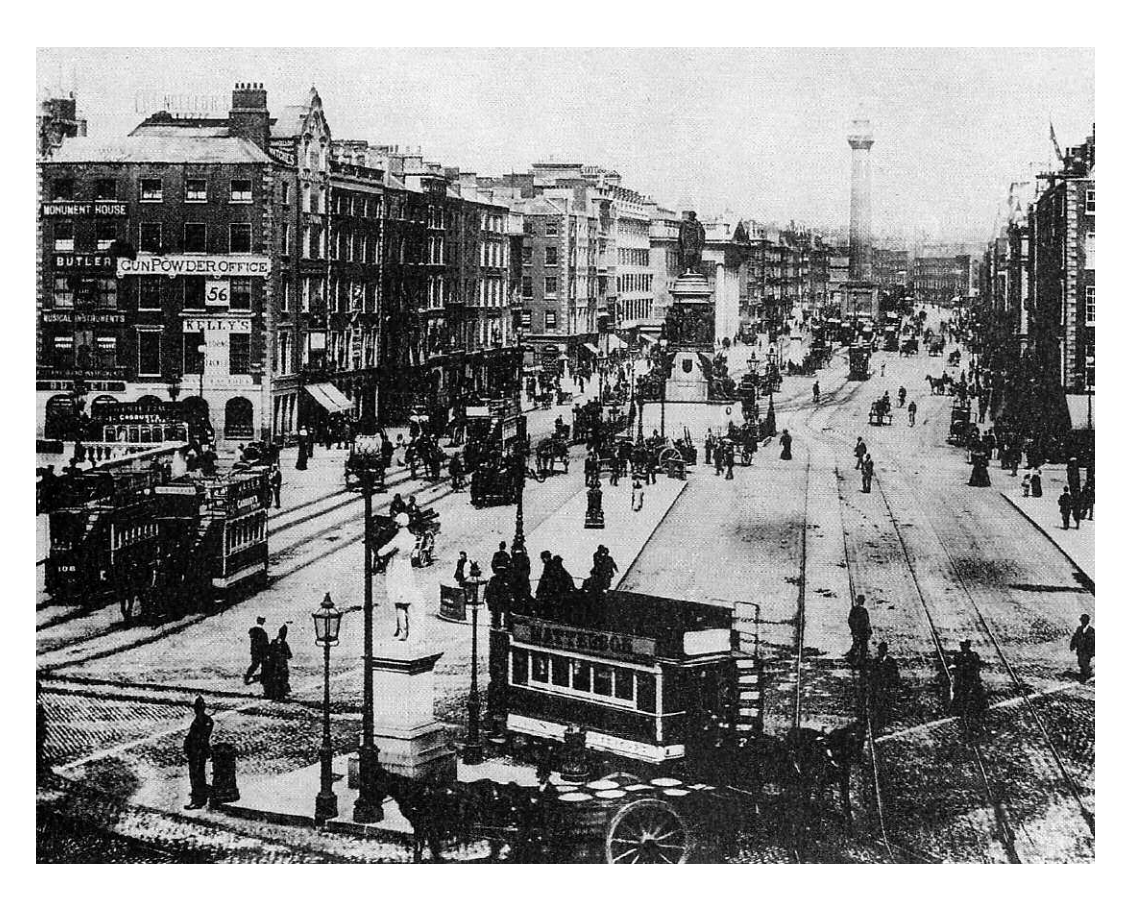
VILLANUEVA, Darío

1977 *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello. Segunda edición revisada, Barcelona, Anthropos, 1994.

1989 «Valle-Inclán renovador de la novela», en Juan Antonio Hormigón, *Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, Ministerio de la Cultura, tomo II, pp. 35-50.

1991«Valle-Inclán and James Joyce: From Ulysses to Luces de bohemia», *Revue de Littérature Comparée*, 1, pp. 45-59.

1991 *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.



Dublin antes da Primeira Guerra Mundial.



Valle-Inclán y las Bellas Artes 1889-1915

Jesús Mª Monge
Taller d'Investigacions Valleinclanianes (UAB)

Cien años después de la publicación de la primera sonata, aún subsiste una faceta de la personalidad intelectual y artística de Ramón del Valle-Inclán, que es necesario volver a reivindicar. Me refiero a su interés por las Bellas Artes[1], al que cabe prestar atención cada vez que se afronta el estudio de la estética valleinclaniana, pues el autor gallego, cuando sistematiza sus pensamientos estéticos, recurre constantemente a conceptos artísticos, inherentes a la historiografía de su época, y a figuras capitales de la historia de la pintura: los primitivos italianos, Leonardo da Vinci, Rafael, El Greco o Velázquez. Valle-Inclán, siempre que teorizó sobre su arte, lo hizo a través de la historia de la estética y, de forma inversa, cuando reflexionó sobre ésta fue para proponer un nuevo modelo artístico. En este sentido, el acto duodécimo de *Luces de bohemia,* la definición del esperpento a partir de la reflexión estética sobre Goya, es uno de los ejemplos más conocidos.

La afición y el conocimiento de las Bellas Artes es un rasgo común en toda la biografía del escritor gallego: el universo del arte está presente en sus tertulias y charlas en los cafés, en el Ateneo, en sus conferencias, en sus lecturas públicas, en sus colaboraciones periodísticas, en sus viajes, en su ensayo de estética *La lámpara maravillosa*, en la teoría del esperpento e, incluso, y directamente relacionado con las artes plásticas, en el favor político. Como es sabido, Valle-Inclán ostentó diversos cargos oficiales remunerados gracias a sus conocimientos artísticos: inspector de obras de la restauración de la catedral de León hacia 1895-96, catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid en el curso 1916-1917, conservador del Patrimonio Artístico Nacional en 1932 y, finalmente, director de la Academia de Bellas Artes de Roma en el bienio 1933-34. Lo cierto y evidente es que desde sus años mozos en Santiago hasta su enfermedad y muerte, también en la ciudad jacobea, las reflexiones en torno a las bellas artes constituyen una constante vital, con un especial interés por una de ellas: la pintura.

La aproximación de Ramón del Valle-Inclán a las Bellas Artes es la de un espíritu creador, de un artista. Su interés por la Historia del Arte no es científico, ni arqueo-

[1] El presente artículo tiene sus orígenes en la comunicación «Valle-Inclán historiador y crítico de arte» leída en las *Xornadas de estudio «Valle-Inclán. Cen anos de actualidade literaria»*, Vilanova de Arousa, 14-16 de marzo 2002. Con posterioridad, dos reseñas inéditas, presentadas en Vilanova, se publicaron junto con su análisis en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, www.elpasajero.com (primavera 2002) con el título de «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)». Durante el verano de 2002, el que suscribe profundizó en el tema con un trabajo de investigación titulado *Valle-Inclán y el arte (1889-1912)* del que estas páginas son una escueta muestra.

lógico; es moderno, por cuanto concede especial importancia a la experiencia estética en sí, a las sensaciones derivadas de la contemplación de una obra de arte. Por lo tanto, su atracción por el Arte es sobre todo estética. Valle-Inclán, a diferencia de otros autores coetáneos, utilizará la historia del arte para reflexionar y filosofar sobre la esencia del arte y de lo bello; es decir, hará estética y construirá su propia estética.

Tras un periodo breve, pero intenso, de formación artística, el joven Ramón del Valle esgrime sus conocimientos y juicios artísticos en sus primeras colaboraciones periodísticas y en sus primeras obras, para iniciar sus devaneos estéticos, que asocia inmediatamente a su concepción literaria. Cuando, años más tarde y admirado como autor de las *Sonatas*, ejerza como crítico de pintura, lo hará para expresar su pensamiento estético, hasta encontrar un cauce más adecuado —el ensayo y la oratoria— para sistematizar y comunicar sus ideas sobre el arte y la belleza. En este sentido, su proceso de reflexión estética tiene un primer hito fundamental en *La lámpara maravillosa*. Ensayo revelador de este procedimiento de especulación sobre el arte y la belleza, pues en él se mezclan, como en concierto, las reflexiones autobiográficas, históricas, pictóricas, ocultistas, filosóficas y lingüísticas. De este proceso constante de reflexión sobre la tradición estética surgirán, con los años, nuevos planteamientos artísticos, nuevas propuestas literarias como el esperpento o las obras que integran el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Su interés por las Bellas Artes es, pues, un interés estético y creativo, generador a su vez de nuevos artefactos estéticos, que son definidos con conceptos propios de las Bellas Artes y de la historia de la pintura: la noción de perspectiva en la teoría del esperpento, las cuestiones geométricas y luminosas planteadas en *La lámpara maravillosa*, las alusiones al Greco y a Goya en *Los cuernos de don Friolera,* por citar tres ejemplos evidentes.

Por consiguiente, estudiar las relaciones entre don Ramón y el universo del arte es referirse, en última instancia, a la estética de Valle-Inclán y, de forma inversa, analizar la obra literaria del autor gallego nos remite, inexorablemente, a referentes y procedimientos relativos a la historia del arte en general y de la pintura en particular. La literatura valleinclaniana y el arte mantienen un diálogo constante sobre la filosofía de la belleza y los fundamentos artísticos, ya que, en definitiva, la reflexión estética, en palabras de Raymond Bayer, «ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte»[2].

Evidentemente, si las propuestas estéticas valleinclanianas, en constante evolución, se desarrollan imbricadas con la historia del arte, es necesario no sólo conocer la historiografía artística de la segunda mitad del siglo XIX, sino también calibrar adecuadamente sus influencias estéticas en el autor gallego y cómo éste se sirve de ellas para elaborar sus propuestas estéticas. Por esta razón, creo más conveniente adoptar una perspectiva diacrónica, inexistente en los trabajos monográficos sobre Valle-Inclán y las Bellas Artes[3]. Por ello, limito

[2] Raymond Bayer, *Historia de la Estética,* México F.C.E., 1993, p. 7.

[3] La mayor parte de trabajos que se ocupan del tema, lo hacen desde una perspectiva sincrónica. Así Manuel Durán examina *La pipa de kif* con relación a la pintura («*La pipa de kif*; del modernismo al expresionismo», *Ramón del Valle-Inclán, Appraisal of his Life and Works,* 1968, pp. 467-478); Eva Llorens, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975, descarta en su estudio la perspectiva diacrónica, por presentar el autor gallego «resistencia a una ordenación cronológica rígida» (p.17). Por ello la estudiosa divide su ensayo en cuatro partes dedicadas a los orígenes

este estudio al periodo comprendido entre 1889 y 1915. Veintiséis años que median entre la publicación del cuento «A media noche» (1889), primer texto valleinclaniano en el que se hallan referencias artísticas, hasta 1915, cuando, a punto de ver la luz *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán pronuncia una conferencia sobre *El quietismo estético* en el Ateneo de Madrid.

En el Apéndice que acompaña a este artículo reproduzco varias reseñas inéditas de dos conferencias valleinclanianas sobre las Bellas Artes y una lectura sobre Santiago de Compostela. La primera de ellas se conoce de forma fragmentaria[4], pero nunca ha sido editada: se trata de la transcripción, que realizó *El Diario Español* de Buenos Aires (6 de julio de 1910) y que publicó en sus páginas, junto con la ya conocida de *La Nación*, el diario madrileño *El Mundo* (31 de julio de 1910), de la conferencia sobre Modernismo que Valle-Inclán impartió en Argentina en julio de ese año. Esta reseña contradice en parte algunas de las ya conocidas sobre la misma y añade y clarifica aspectos relacionados con los pintores Joaquín Sorolla y Ramón Casas. Finalmente, las dos últimas reseñas, sobre el *Quietismo estético* (13 de marzo de 1915) y sobre *Santiago de Compostela* (9 de mayo de 1915), revelan las relaciones de Valle-Inclán en el Ateneo de Madrid con los primeros historiadores y divulgadores del arte español, en un momento en que el autor gallego está concentrado en la redacción y exposición de sus ideas estéticas.

---

de la «preocupación estético-plástica de Valle-Inclán»: la huella de Goya, el surrealismo erótico y el erotismo en Valle-Inclán; y, por último, la presencia de Picasso y el arte de vanguardia en la estética deformadora de los esperpentos; Rodolphe Stembert, «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 311 (1976), pp. 461-476, establece las relaciones entre la dramaturgia valleinclaniana y la pintura, y tilda de prerrafaelita tanto al autor gallego como al pintor Julio Romero de Torres; Juan Antonio Hormigón, «Valle-Inclán: la mirada del pintor», *Alfoz,* 26 (1986), pp. 25-31, insiste de nuevo en las relaciones estéticas entre los esperpentos y la pintura de Goya; Dru Dougherty,» Valle-Inclán y la pintura: la exposición de Juan de Echevarría», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17 (junio 1995), pp. 65-87, describe el pensamiento estético de Valle-Inclán hacia 1923 y en relación a la exposición de la obra del pintor vasco. En el momento de redactar estas líneas, tengo noticia de la publicación del artículo de Serge Salaun, «Valle-Inclán y la pintura», *Hecho Teatral*, 1 (2001), pp. 115-136.

4 Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds. de *Ramón del Valle-Inclán, Entrevistas, conferencias y cartas,* Valencia, Pre-Textos, 1994) la mencionan, pero reproducen la versión de La Nación. Por su parte, Francisco Madrid, en su biografía sobre el autor gallego (*La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943, p.198-199), realizó una síntesis, sin especificar el origen de cada fragmento, de las reseñas de la conferencia publicadas por los rotativos bonaerenses.

APRENDIZAJE Y CONOCIMIENTO ARTÍSTICO: LOS PRIMEROS ARTÍCULOS Y LIBROS

Antecedentes familiares: Ramón del Valle-Inclán Bermúdez

Los años de formación del joven Valle-Inclán avalan su inclinación por la estética, la historiografía e incluso la arqueología artística. Quizás este interés por lo artístico lo heredó de su padre, Ramón Valle Bermúdez, hombre de ideología liberal, revolucionario septembrino y republicano, alcalde de Vilanova de Arousa por dos veces, articulista vinculado al Rexurdimiento Galego, fundador y director de *La Voz de Arosa* (1880-1882) y, en el final de sus días, alto funcionario de la administración local. Ramón del Valle Bermúdez era muy aficionado a todo tipo de excursiones artísticas y excavaciones arqueológicas. En 1866, año del nacimiento de su hijo el escritor, colabora con Manuel Murguía como informador en la elaboración de la *Historia de Galicia,*

buscando en los alrededores de Vilanova ruinas celtas[5]. Por las cartas enviadas a Manuel Murguía, conocemos que el padre de Valle-Inclán realizaba un trabajo arqueológico de campo por las tierras del Barbanza y Vilanova, dando noticia del hallazgo de menhires, inscripciones, ruinas de torres y castillos. En 1886 publicó una serie de tres artículos histórico-arqueológicos en el diario *Crónica de Pontevedra*[6], el último de ellos, «El castillo de Lobeira», de especial interés, puesto que cinco años más tarde su hijo, Ramón del Valle-Inclán, publicará en *El Globo* (4 de noviembre de 1891) un artículo con idéntico título, «Por la tierra saliniense. El castillo de Lobeira». Artículo, que, como ya ha apuntado Xaquín Núñez Sabarís[7], presenta en el inicio, en la historia del castillo y, sobre todo, en el final, claras coincidencias con el artículo de su progenitor.

Estas coincidencias entre los artículos históricos del padre y los primeros del hijo, obviando las urgencias de éste por publicar y conseguir unos ingresos, son una prueba evidente de la herencia cultural que recibió el joven Valle.

FORMACIÓN ARTÍSTICA: SANTIAGO DE COMPOSTELA, PONTEVEDRA

Durante su estancia universitaria en Santiago, Valle-Inclán mostró especial interés por las Bellas Artes. Sabemos que en el curso 1888-89 se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios para cursar como alumno la asignatura de «Dibujo y adorno de figura»[8], sin que llegara finalmente a examinarse.

Desde el verano de 1888 hasta que publicó sus primeros artículos en Madrid en 1891, el joven Valle debió de ampliar sus conocimientos artísticos, iniciados ya con las experiencias arqueológicas de su padre, con la contemplación de todo el arte atesorado en la capital jacobea y, sobre todo, con lecturas y conversaciones en las bibliotecas y tertulias pontevedresas y, en especial, en la de Jesús Muruais y su biblioteca de la Casa del Arco[9]. La biblioteca de Muruais contenía una valiosa, para la época, colección de láminas y aguafuertes artísticos, entresacados de libros o revistas de arte de la época, como la barcelonesa *Artes y Letras*. Tampoco faltaban en ella los tratados sobre la pintura es-

5 «Mi querido amigo: habiendo tenido que pasar muchos días en Villanueva con motivo de haber parido allí mi esposa, he recorrido hace pocos días aquellas inmediaciones buscando monumentos célticos de que dar a U. Noticia», en X. L. Axeitos, «Un adverbio moi expresivo», *Cuadrante*, 1 (2000), p. 7. Número monográfico que recupera y estudia la figura de Ramón del Valle-Inclán Bermúdez, padre de nuestro escritor. Parte de las cartas a Manuel Murguía relativas a sus excursiones y hallazgos arqueológicos se hallan recogidas en X. L. Axeitos, «Don Ramón del Valle Bermúdez, home íntegro e liberal e pai dun xenial escritor», *Cuadrante*, 2 (2000), pp. 3-22. Para las relaciones intelectuales de Manuel Murguía, véase Joaquín del Valle-Inclán y Alfonso Mato (eds), *Cartas eruditas e literarias a Murguía*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2000.

6 «Tambo», sobre la isla del mismo nombre, cercana a Marín; «Fue un convento», acerca de las ruinas de un cenobio franciscano en la costa de la Pobra do Caramiñal; y, por último, «El Castillo de Lobeira».

7 Xaquín Núñez Sabarís, «Os textos de Ramón del Valle Bermúdez. Reseña e Análise», *Cuadrante*, 1 (2000), pp. 33-43.

8 Pereira, F y Sousa, J., *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela*. A Coruña, 1988; *apud Exposición Ramón Mª del Valle-Inclán,* vol. I: *Los años mozos* (1885-1892), p. 22, Santiago, 1998.

9 Como ya indicó Jean M. Lavaud en su día en «Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX. (De J. Muruais hacia Valle-Inclán)», *Museo de Pontevedra,* XXIX, (1975), pp. 411-438, este primer contacto en el periodo 1888-1891 con la biblioteca de Jesús Muruais «pudo ser como una orientación» (p. 432) a estudiar artes, a publicar, a leer las últimas novedades literarias. Jean M. Lavaud apunta en orden cronológico otras tertulias pontevedresas como la veraniega de José Echegaray, quien todavía no es para Valle el «viejo idiota»; la tertulia del jurisconsulto Casto Sampedro; la de Concepción Arenal (1889-1890) y la de Manuel del Palacio (1892), *Ibídem*, p. 434.

pañola, italiana o holandesa, así como algunos catálogos de las últimas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, manuales y catálogos donde Valle-Inclán contempló por primera vez las obras maestras de la pintura europea y las tendencias predominantes en la pintura finisecular: el romanticismo académico y la pintura de historia.

Todo este aprendizaje artístico se refleja en una de las primeras colaboraciones del joven Valle-Inclán, en el cuento «A media noche» publicado en enero de 1889[10] en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, cuando Valle era alumno de la Escuela de Dibujo y Pintura de Santiago. En él se halla la primera muestra en la obra valleinclaniana de las relaciones entre pintura y literatura. Muchas de las descripciones parecen sacadas de la paleta de un pintor:

> Allá iban, jinete y espolista, envueltos en una nube de polvo que, *oscureciendo sus contornos, los velaba* en las poéticas nieblas de lo incierto, cuyo misterio acrecentaban más y más la hora, el sitio, lo solitario del camino, *el aspecto triste del paisaje*, la misma lejanía, mayor a cada instante, en que se columbraban aquellas *dos sombras* que cruzaban veloces por la llanura inhóspita que, semejantes a *espíritus negros* desprendidos por la muerte, atravesaban volando los vencejos, *que se dibujaban por oscuro sobre el fondo sangriento de los celajes del ocaso*, que parecían presagiar algo funesto.[11]
>
> […] *una sombra negra* saltó en mitad del camino y dio el alto […] enarbolando una hoz que […] brilló un momento con *acerados siniestros resplandores*, sólo comparables con aquellos otros tan rápidamente difundidos por el inesperado *fogonazo* que se siguió inmediatamente, *iluminando con azulada sulfúrica* vislumbre el rostro *zaino* y *barbinegro* de un hombre […] que se tambaleó y cayó pesadamente[12].

1891-1892: Los primeros artículos (Madrid, México)

Valle-Inclán iniciará su relación con las Bellas Artes desde una perspectiva decadentista. El esteticismo y el poder de evocación de cualquier resto arqueológico son los motivos de su primera aproximación a la historia del arte[13]. Así lo manifiesta explícitamente en uno de sus primeros artículos publicados en Madrid, «Carta Galiciana: por la tierra Saliniense. El castillo de Lobeira»:

> Hablando como cazador, diré que aquel día lo fuera de desgracia: ni un pollo de perdiz había tumbado en toda la mañana: sin duda para resarcirme de esto, quiso la suerte depararme el encuentro de unas ruinas —que es siempre para mí el mejor de los encuentros—. No entraré en investigaciones para decir si eran godas o romanas. Soy tan poco arqueólogo, que nunca en las piedras viejas acerté a ver un dato histórico, ni a leer una fecha; bástame con la impresión artística y si se quiere un poco *saudosa*. Para decirlo de una vez, lo que

[10] Fechado el 26 de enero de 1889 por Javier Serrano Alonso en Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1987, p. 53. (En adelante, SERRANO).

[11] «A media noche», recogido en el libro de William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, México, El Colegio de México, 1952, p.47. (En adelante FICHTER). Las cursivas son mías. Eva Llorens en su estudio *Valle-Inclán y la plástica,* (Madrid, Ínsula, 1975), observa en este cuento «una instrumentación *óptico-lumínica de tendencia pictórica*» (p. 31). Las cursivas son mías.

[12] FICHTER, p. 50. Las cursivas son mías.

[13] Josep Gudiol y Cunill ya advertía en su *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana* (Vich, Imprenta de la viuda de R. Anglada, 1902, p. 2) que entre los amantes de las bellas artes cabía distinguir entre los arqueólogos y los interesados en la historia del arte. Valle-Inclán fue, sin duda, uno de estos últimos en un momento en el que la Estética como disciplina filosófica apenas balbuceaba en España.

en unas ruinas me atrae y me interesa no son las hojas de acanto, ni los astrágalos, ni las volutas, sino las yedras y el polvo; el hálito de vejez. Para una imaginación algo enamorada de las cosas arcaicas y tradicionales, son el más grato solaz los fantaseos sobre cuatro piedras cubiertas de musgo, después de la lectura de una página carcomida en cualquier nobiliario[14].

Resulta muy significativo que el joven autor gallego se dé a conocer en la prensa madrileña con una serie de artículos histórico-artísticos, las *Cartas Galicianas* publicadas en *El Globo*, donde se advierte una atracción por el pasado histórico, como materia literaria que es evocado a través de descripciones pictóricas, y su relación con el medio: el paisaje y el carácter de las ciudades gallegas. Así ocurre en «Cartas Galicianas. De Madrid a Monforte. El último hidalgo de Tor» (2 de octubre 1891), donde el narrador confiesa que en su viaje en tren a Galicia se detiene en Monforte de Lemos «por el romancesco aspecto de la ciudad»[15], ya que su contemplación a la caída de la tarde «recuerda vagamente con su sombrío torreón, las láminas de algunas novelas *escottianas* leídas en los años mozos, y hasta el espíritu caballeresco de tales libros.»[16], y, de forma negativa, con la ciudad de Pontevedra en el siguiente artículo «Pontevedra, «Una visita a Echegaray», *El Globo* (13 de octubre 1891), en el que el narrador subraya el poco encanto de la capital, debido a sus modernos adelantos, y escoge, por el contrario, la campiña hasta Marín como gran paisaje gallego.

Pero, sin duda, el más llamativo de los artículos de la serie es «Una visita al convento de Gondarín» (*El Globo*, 22 de septiembre 1891), artículo sobre la tierra de Salnés y sus restos históricos. Aunque es uno de los primeros textos periodísticos de Valle, contiene muchas de las constantes que recorren su obra: la evocación del pasado a través de la estética del recuerdo, un conocimiento fundado de la historiografía artística y la recreación literaria de la misma. El artículo rebosa medievalismo romántico y se encuadra en la línea de textos como la *Historia de los templos de España* (1857) de G. A. Bécquer[17], pues, de forma análoga al poeta sevillano[18], Ramón del Valle nos relata y describe sus impresiones subjetivas, poéticas, ante las viejas ruinas del convento. El pasado histórico y artístico deviene, como en los textos becquerianos[19], fuente de inspiración literaria. Así, la

14 «Carta Galiciana: por la tierra Saliniense. El castillo de Lobeira». (*El Globo*, 4-XI-1891), en SERRANO, pp. 128-129.

15 «Cartas Galicianas. De Madrid a Monforte. El último hidalgo de Tor», *El Globo* (2-X-1891), recogida en SERRANO, p. 121.

16 *Ibídem*. El autor gallego bien pudo leer la edición profusamente ilustrada de *Ivanhoe*, publicada en dos volúmenes en Barcelona por Celestino Verdaguer en 1883.

17 Obra que pudo conocer a través de la edición de 1881 de las *Obras Completas* de Bécquer (Fernando Fe) que se hallaba en la biblioteca de Jesús Muruais, con el nº reg. 1081-82 (Jean M. Lavaud, «Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX», *Estudios de información*, 24 [oct-dic. 1972], p. 295).

18 Bécquer, en su entrega sobre San Juan de los Reyes de Toledo, se dirige en estos términos al monumento del siglo XV: «Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, heme aquí entre vosotros. Salud, compañeros de la meditación y la melancolía, salud. Yo soy el poeta. El poeta, que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto; […] El poeta, que no viene a reducir vuestra majestad a líneas, ni vuestros recuerdos a números, sino a pediros un rayo de inspiración y un instante de calma. […] haced que la melancolía que sueña en vuestro seno me envuelva entre sus alas transparentes, que yo, al partir, os pagaré esta hospitalidad con una lágrima y un canto.», (G. A. Bécquer, *Historia de los templos de España, Obras Completas*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 719).

19 La influencia de Bécquer en los primeros textos de Valle-Inclán ya fue señalada por Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1972, p. 56 nota

contemplación de las ruinas del convento le transportará a tiempos pretéritos, absolutamente literaturizados a través del prisma del recuerdo poético:

> Atrás, en la ribera del río, acababa de ver hacía un momento un dolmen caído y saqueado; ahora tenía delante las venerandas reliquias de un convento: el altar de los celtas de la antigüedad, y el de los nuevos; los dos abandonados y ruinosos; los dos sin sacerdotes y sin culto. Ya no poblaban aquellas soledades las sombrías y ascéticas figuras de los frailes […] ya no subían por la orilla del río al mediar la noche los vates druidas […] Sobre aquellas ruinas tocadas de la inmensa soledad de las almas muertas y sin afectos, parecía vagar un espíritu sublime y misterioso que, protegiéndolas con sus alas, las hacía sagradas. ¡El tiempo! que les prestaba, con la majestad de las grandezas caídas, el romancesco prestigio de todo lo pasado[20].

El artículo sobre Gondarín revela tanto un conocimiento y dominio elevados, por parte de Valle-Inclán, de la historiografía artística del momento (Cristo *bizantino*, retablos *churriguerescos*, *pintores místicos de la Edad Media*) como su inclinación por el arte y la pintura medieval con una cierta idea de la pintura prerrafaelita en 1891, y también la ya mencionada capacidad de literaturizar la historia del arte, de apropiarla en una nueva creación estética:

> En medio de tantas grandezas caídas […] en la fiesta del glorioso *tutelar* aún se quema el incienso de los sacrificios […] y sube hasta los pies del Cristo bizantino que lívido, desmelenado y sangriento, inclinada sobre el hombro amoratado la faz cadavérica que respira misticismo, contrasta en su sublime tristeza con la visión esplendorosa del retablo, verdadera orgía de dorados y molduras, entre los cuales se destacan con prodigalidad infinita los pesados racimos de la eterna vid de los retablos churriguerescos, que trepa y se enrosca a las columnas, sostenidas por aladas cabezas angélicas que asoman sonrientes envueltas entre nubes áureas como los celajes de aquel hermoso día de estío, que al abandonar el convento nos enviaba el último adiós.
>
> […] En tanto que la luna, semejante a esas aladas cabezas angélicas que los pintores místicos de la Edad Media tanto prodigaron en sus lienzos, parecía salir de entre las ondas que alzaban en blando movimiento la brisa de la noche[21].

Es en México cuando aparecerá por primera vez el Valle-Inclán historiador y crítico de pintura, al hacerse eco de la muerte del pintor Enrique Mélida (*El Universal*, México D.F., 25 de mayo 1892). La necrológica del pintor es un pretexto para hablar sobre la pintura española y sus diversas escuelas o tendencias; demostrar, pese a su juventud, sus grandes conocimientos pictóricos y realizar una serie de comentarios estéticos que poco o nada tienen que ver con el pintor fallecido, ilustrador de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

Valle-Inclán clasifica la pintura española de la época en dos escuelas o tendencias: sevillana, fundada por Murillo en el siglo XVII, y madrileña, con Goya como máximo representante. Enrique Mélida, madrileño también, pertenecería a esta última. Valle, en realidad, se refiere sólo a la pintura española del siglo XIX: («Hay en la pin-

———

33; y por Eva Llorens, *Valle-Inclán y la plástica,* Madrid, Ínsula, 1975, pp. 30-33. La estudiosa, sin embargo, únicamente se centra en las *Leyendas* becquerianas y su relación con los cuentos de Valle y el artículo «Una visita al convento de Gondarín».

20 SERRANO, p. 118.

21 *Ibídem*, pp. 118-119.

tura española dos escuelas que casi pueden llamarse regionales») y lo hace de forma muy acertada, para no poseer la suficiente perspectiva histórica[22]. Sus comentarios sobre la figura de Murillo y el misticismo de sus cuadros, demuestran un conocimiento de la obra del pintor sevillano —quizá contempló sus cuadros en el Museo del Prado en su primera estancia en Madrid en 1891— y de los estudios sobre su vida y obra[23]:

> Murillo es un inspirado que tuvo la visión del cielo, y ni antes ni después de él hubo pintor alguno en el mundo que supiese iluminar el lienzo con aquellos místicos rompimientos de gloria que, irradiando, rodeaban con un áurea penumbra la cabeza del pintor sevillano[24].

Y, desde la pintura de Murillo, realizará una reflexión estética sobre el presente histórico. Así, considera el autor gallego que el misticismo está, a finales de siglo, ausente de la raza latina, y del espíritu español en concreto, pese a reconocer en Francia algunos intentos, muy diversos y dispares por parte de Paul Gibier[25], estudioso del espiritismo, y Joseph Péladan[26], ocultista y rosacruz, por volver «a lo antiguo», a una época de fe e idealismo. Valle-Inclán, sin proponérselo, ya define una de las facetas del modernismo literario. Para el autor gallego, la pérdida del misticismo que España heredó de Roma y la pervivencia del «amor a la guitarra y los toros transmitido con la sangre mora» explican en buena medida el predominio de la escuela madrileña de pintura, «popular y manolesca», de la que Enrique Mélida era un eximio representante. Después de esta digresión estética, Valle repasa la biografía del pintor y alaba más sus estudios críticos de pintura que sus creaciones mismas. Comenta el cuadro *Se aguó la fiesta*, así como varios de los premios obtenidos por el pintor en las Exposiciones de París y en la Nacional de 1866. Sorprende la perspicacia crítica de Valle-Inclán, pues Enrique Mélida no ha pasado precisamente a la historia de la pintura española decimonónica como un gran pintor.

Con este artículo, a sus veinticinco años, Valle-Inclán demuestra con suficiencia sus conocimientos y sus lecturas artísticas. Al mismo tiempo, su punto de vista historiográfico, la teoría de las dos escuelas pictóricas, el estudio y clasificación de la pintura española en ejes geográficos, que relaciona pintura, paisaje y espíritu, —perspectiva de análisis que aplicará siempre que hable de pintura—, es muy similar a la utilizada con posterioridad por Azorín y Baroja o, en esos mismos años, por Manuel

22 De hecho, los manuales sobre la pintura española del siglo XIX clasifican la pintura romántica en tres escuelas geográficas: andaluza, madrileña y catalana. (Enrique Arias Anglés, *Pintura española del siglo XIX*, Madrid, Historia 16, (Cuadernos de Arte español, 41), 1992, p.12). Es significativo que Valle desconozca, por ignorancia, a la escuela catalana, pero esa ausencia ya marca una tendencia que proseguirá a lo largo de su vida, concretándose en su aversión hacia los pintores levantinos.

23 Valle-Inclán menciona en el artículo al crítico Luis Alfonso, quien en 1886 había publicado una monografía sobre el pintor sevillano: *Murillo, el hombre, el artista, las obras*, (Barcelona, Biblioteca Artes y Letras). El joven autor gallego seguramente tuvo acceso a este trabajo y al estudio de Paul Lefort, *Murillo et ses élèves*, París, J. Ruam et Cie., 1892, libro que se encontraba en la biblioteca de Muruais, nº reg. 1610 (LAVAUD, p. 373).

24 «Muerte de Enrique Mélida», SERRANO, pp. 148-149.

25 Paul Gibier, autor de *Le Spiritisme (fakirisme occidental): étude historique, critique et experimentale,* París, Octave Doin, 1887. Obra que probablemente leyó Valle en la biblioteca de Muruais, pese a que no aparece en el inventario realizado por Jean Marie Lavaud, quizás debido a que la biblioteca fue expurgada, tras la muerte de su propietario, por su viuda y un sacerdote.

26 Pese a que Valle cita el *Vicio supremo* de Péladan en este artículo, es más que probable que por el contexto recuerde también la lectura de *La décadence latine. Ethapée Finis Latinarum* del mismo autor.

Bartolomé Cossío en su *Historia de la pintura española*[27].

Dos meses más tarde publicará también en *El Universal* (24 de julio 1892), «La poesía en Europa y en América», artículo de teoría literaria donde define su filiación poética usando términos artísticos:

> […] los que llegamos aquí, influidos por las corrientes más o menos sinceras de la literatura bizantina —llámese simbolista, pre-rafaelista o neo-católica[28].

Así, la literatura simbolista aparece definida como literatura bizantina o pre-rafaelita. El adjetivo *bizantino* es palabra de amplio uso y significación a finales del siglo XIX, pero en la historiografía artística de la época, *bizantino* significa anterior al periodo gótico, es decir, románico. Tal es la acepción con la que usa la palabra Manuel B. Cossío al referirse a las miniaturas de los Beatos del Apocalipsis o a las pinturas románicas del panteón de los reyes de San Isidoro de León, por ejemplo[29]. *Prerrafaelista* es un término que ya usó Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas* (1889), designa en arte a los pintores italianos anteriores a Rafael de Urbino, como Fra Angélico, Giotto o Masaccio, y también, a partir de los ensayos de John Ruskin, a los pintores simbolistas ingleses como Dante Gabriel Rossetti o William Morris. Para Valle-Inclán los dos adjetivos, *bizantina y prerrafaelista*, son sinónimos con respecto a simbolista o neo-católica, porque tienen un referente artístico medieval basado en la fe y en el idealismo. Por eso se refiere a los poetas europeos como a autores que «sufren una exaltación mística», y ello se relaciona con las alusiones a Gibier y Peladan y «a la vuelta a lo antiguo» realizadas dos meses antes en el artículo sobre el pintor E. Mélida. Si la poesía europea tiene, por tradición cultural, estas tendencias místicas, la poesía americana, por el contrario, ha asimilado mejor el espíritu griego.

La catedral de León: 1895-1896

Tras regresar de México en 1983 y publicar *Femeninas* en abril de 1895, Valle-Inclán viaja a Madrid, entra en contacto con los jóvenes modernistas y colabora con dos artículos en *El País*. En noviembre de 1895 publica en *Blanco y Negro* «Iván el de los osos», reelaboración de un texto ya aparecido en México. Poco después, según Francisco Madrid, es nombrado inspector de las obras de restauración de la catedral de León con una retribución anual de dos mil pesetas[30]. El nombramiento ministerial se lo consigue su paisano y amigo de juventud, el entonces ya político Augusto González Besada, conocedor de las penurias económicas del escritor gallego. Valle-Inclán y González Besada coincidieron en Santiago

[27] Manuel Bartolomé Cossío, «Historia de la pintura española», en *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes,* s. l., 1886. El capítulo introductorio se publicó en *De su jornada* (1929) y en la actualidad existe una edición moderna con el título de *Aproximación a la pintura española*, Madrid, Akal, 1985, edición por la que cito. En este ensayo Cossío establece la correspondencia directa entre pintura, medio y espíritu: —Pertenecen a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan, en suma, carácter. (COSSÍO, *Aproximación…*, p. 33).

[28] «La poesía en Europa y en América», *El Universal* (24-VII-1892), en SERRANO, p. 188.

[29] COSSÍO, *Aproximación…*, p. 48. El capítulo I del ensayo se titula significativamente: «Pintura bizantina. Hasta el siglo XIII». Cuando Cossío escribe estas líneas, hacia 1884, todavía no se tenía noticia alguna de la pintura románica catalana, descubierta en la primera década del siglo XX.

[30] Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Edit. Poseidón, 1943, pp. 51–52.

durante su estancia universitaria, frecuentaron los mismos círculos literarios y colaboraron en publicaciones regionalistas compostelanas como *El País Gallego* (1888) o en el semanario satírico *Café con gotas* (1888), del que era director literario el hermano del futuro político, Moisés G. Besada. Más tarde, ambos se encontraron también en Pontevedra en las tertulias de Muruais.

Augusto González Besada se dedicó tempranamente a la política, en 1886 era secretario del *Círculo de la Juventud Católica* de Santiago, asociación regionalista de carácter conservador, presidida por Alfredo Brañas. En 1890, Augusto G. Besada ya era diputado provincial de Pontevedra por el distrito de Caldas-Cambados, y desde finales de junio de 1895, periodo que nos interesa, hasta el 20 de noviembre de 1897 fue gobernador civil de Pontevedra, con el gabinete de Cánovas del Castillo. Es en este periodo como gobernador civil de Pontevedra, sucediendo en el cargo cinco años después al padre de Valle-Inclán, cuando intercede, ante el Ministerio de Fomento, para que el autor gallego tenga un destino que le reporte un sueldo estable. Si nos ceñimos a la cronología y a los datos biográficos siempre difusos, Valle-Inclán pudo desempeñar su cargo, como inspector de las obras de restauración de la catedral de León, a partir de diciembre de 1895 y a lo largo de todo el año de 1896.

La catedral leonesa fue el primer edificio en España declarado Monumento Nacional, por lo que en la segunda mitad del siglo XIX se convierte en el centro de los procesos de restauración en nuestro país. Valle-Inclán participó en la última etapa de la restauración de la catedral (1892-1901), de la que fue máximo responsable el arquitecto Juan Bautista Lázaro de Diego (1849-1919). Los trabajos de restauración consistieron en la reparación, reposición y reconstrucción de las vidrieras de la catedral. En 1897, el equipo de vidrieros dirigido por él había conseguido restaurar los ventanales de la nave alta, así como los rosetones occidental y septentrional con sus respectivos triforios.

Valle-Inclán, por lo tanto, llegó a León en el momento en el que el proceso de restauración de las vidrieras estaba en su máximo apogeo. No sabemos cuánto tiempo ejerció el cargo de inspector, seguramente que de forma testimonial y efímera, pero su paso por la catedral de León y el recuerdo de sus vidrieras le inspiraron un hermoso capítulo sobre la luz y el cristal de *La lámpara maravillosa*. Capítulo donde se muestra, una vez más, cómo la reflexión histórico-artística genera un nuevo texto, en este caso estético:[31]

> Recuerdo también una tarde, hace muchos años en la catedral leonesa. Yo vagaba en la sombra de aquellas bóvedas con el alma cubierta de viejas memorias. […] Había entrado buscando un refugio, agitado por el tumulto angustioso de las ideas, y de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien, difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis. […] Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por

[31] Se trata del capítulo IV de «Anillo de Giges», una de las secciones de *La lámpara maravillosa* con mayor trasfondo autobiográfico.

donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo.

El contacto de Valle-Inclán con la catedral gótica de León estimuló, todavía más si cabe, su interés por el arte medieval y por todas sus connotaciones estéticas e ideológicas: el neomedievalismo romántico, el esteticismo o el tradicionalismo. Interés por el arte medieval que no abandonaría nunca durante el resto de sus días, pues le concede, según vemos en *La lámpara maravillosa*, una condición mística y metafísica.

LOS PRIMEROS LIBROS: FEMENINAS (1895), EPITALAMIO (1897)

Poco antes de su probable periplo leonés, Valle-Inclán había publicado su primer libro, *Femeninas* (1895). Entre los seis relatos amorosos que integran la obra, destaca «Rosarito» por la abundancia de alusiones, comparaciones artísticas y descripciones pictóricas, utilizadas por el autor gallego para crear una atmósfera de irreverencia religiosa y aumentar el contraste entre dos actitudes opuestas: castidad y lujuria, amor y muerte.

Así, en esta narración la mirada libidinosa de don Juan Manuel se posa sobre la cabeza rubia «que tenía cierta castidad prerrafaélica»[32] de la joven Rosarito, quien es descrita en términos pictóricos, acentuando el narrador su carácter virginal al compararla con las madonas de los pintores primitivos italianos:

> Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo, la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla, y el busto delicado y gentil destacándose en la penumbra incierta sobre la dorada talla y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esa ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros[33].

Este procedimiento formal, que será una constante narrativa años más tarde en las *Sonatas*, se acentúa en *Epitalamio*, donde Valle-Inclán utiliza frecuentes referencias a la historia del arte, para caracterizar la psicología de los personajes y construir un espacio narrativo, donde conviven en armonía sensaciones y moralidades de sesgo contrario:

> Todos los hombres que Augusta conociera hasta entonces, aun aquellos más escépticos, hubieran querido convertirla en *una madona prerrafaélica*. El príncipe fue el único que supo celebrar el candor cínico y lujuriante con que la dama encantaba sus amores [...]
>
> [...] A fuer de mujer elegante, era muy piadosa, no con la piedad trágica y macerada que inspira la faz de un Nazareno *bizantino*, sino con aquella devoción frívola y mundana de las damas aristocráticas; era el suyo un cristianismo placentero y gracioso como la faz del niño Jesús[34].

VALLE-INCLÁN CRÍTICO DE ARTE

A fecha de hoy y en el marco cronológico del presente estudio, los textos donde el autor gallego aparece como crítico de arte son los relativos a las dos series de artículos de crítica pictórica, correspondientes a las Exposiciones de Bellas Artes de 1908 y 1912, y las diversas reseñas sobre la conferencia sobre el Modernismo, impartida en julio de 1910 en Buenos Aires.

32 Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*. *Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, edición de Joaquín del Valle-Inclán, p. 177-178.

33 *Ibídem*, p. 168.

34 *Ibídem*, p. 218. Las cursivas son mías.

La tertulia del *Nuevo Café de Levante*

Al iniciarse el siglo XX, el autor gallego coincidió con un nutrido grupo de artistas en uno de los pocos cafés madrileños donde la música era la protagonista: *El Nuevo Café de Levante*. Allí Valle-Inclán liderará, durante diez años y en compañía de su amigo el grabador Ricardo Baroja, una tertulia de pintores, dibujantes y escultores que se convertirá hasta la Gran Guerra en el centro de la vida artística de Madrid, y cuyas ideas repercutieron en la carrera individual de pintores como Julio Romero de Torres. El número de asistentes a la tertulia valleinclaniana es difícil de determinar con precisión, pues variaba en función de la época del año y de la celebración de las Exposiciones Nacionales. Ricardo Baroja confeccionó una extensa, pero no exhaustiva, nómina de integrantes de la tertulia[35], pues menciona a cuarenta artistas españoles (pintores y escultores), tres pintores mexicanos, veintidós escritores nacionales, siete artistas y literatos extranjeros y un músico. Pero por los recuerdos de otros contertulios como Mateo Hernández Barroso[36], sabemos que en el Nuevo Café de Levante no había sólo una tertulia, sino varias, por lo que cabe suponer el intercambio y movimiento frecuente de tertulianos de unas mesas y de unas conversaciones a otras. La tertulia valleinclaniana estaba integrada de forma asidua por Valle-Inclán y Ricardo Baroja, como figuras centrales del cenáculo; Anselmo Miguel Nieto; los dos hermanos Solana; los jóvenes dibujantes ilustradores José Moya del Pino, Rafael de Penagos y Ángel Luis Vivanco, quienes solían trabajar por las mañanas en el Café; Corpus Barga; los fabricantes de muebles Pepe y Jerónimo Villalba; el poeta Rafael Lasso de la Vega; Adolfo Salazar; Paco Vighi; Dorio de Gádex; y Juanito Peñalba, entre otros[37].

Este grupo formó el núcleo interno de la tertulia. Sus integrantes solían realizar excursiones con fines artísticos, como la visita a Toledo en 1907, donde en una fotografía colectiva se distingue a Valle-Inclán, junto con Ricardo Baroja y Rafael Penagos, ante las verjas de la catedral toledana[38]. Del contenido de las charlas, de los consejos de Valle a los artistas apenas tenemos información, amén de las conocidas anécdotas. Valle-Inclán hablaba de estética, comunicaba muchas de las ideas que después vertería en sus artículos de crítica pictórica y que estructuraría, años más tarde, en *La lámpara maravillosa*.

Todos los autores coinciden en afirmar el espíritu opositor y disidente de la tertulia con respecto al arte oficial y al realismo pictórico; su predilección por el arte y la estética medieval, ejemplificado en la pintura de los primitivos italianos; la canonización de los pintores renacentistas y del Greco; y la defensa a ultranza de nuevos pintores, representantes de una pintura idealista y arcaizante, como Julio Romero de Torres; o de creadores situados en las antípodas del sorollismo impresionista, como José Gutiérrez Solana o Anglada Camarasa. Ricardo Baroja

35 Ricardo Baroja, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 99-100.

36 Mateo Hernández Barroso, *El oso y el madroño*, México, La Impresora Azteca, 1954, p. 100. (En adelante, H. BARROSO). Libro de difícil localización, puede leerse la descripción del retrato que Barroso realiza de Valle-Inclán, así como noticias y datos biográficos del autor de *El oso y el madroño* en Carme Alerm Viloca, «Valle-Inclán a través de… Mateo Hernández Barroso». *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón Valle-Inclán* (Otoño 2001), http:// www.elpasajero.com.

37 H. BARROSO añade al final de la enumeración «y un médico borrachín, optimista y dicharachero cuyo nombre no recuerdo» p. 140.

38 Fotografía reproducida en Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Edic. cit., p. 145.

apunta estas tendencias estéticas en la tertulia, caracterizadas por una mirada al pasado artístico, con la inclusión de los grandes maestros de la pintura española[39] y Melchor Fernández Almagro comenta al respecto:

> Valle-Inclán, que en lo literario exalta al Arcipreste y a Berceo, en lo plástico pondera extraordinariamente las miniaturas de los Códices medievales y las grandes creaciones, ingenuas, rudas o de extraña gracia, del románico y del gótico más distante[40].

El carácter nuclear de Valle-Inclán en la tertulia del *Nuevo Café de Levante* parece evidente. Otro asunto es su influencia estética y técnica sobre los pintores. Por los testimonios conocidos, Valle encandilaba con sus conversaciones estéticas y, parece ser, muy pocos lo entendieron, supieron o quisieron entenderlo más allá de sus devaneos fantásticos. Sobre sus conocimientos técnicos hay más escepticismo y sombras que sobre su verbo estético. Pero este particular no le preocupaba a Valle-Inclán, pues él mismo consideraba mucho más importante el concepto estético y su expresión plástica, que el dominio y la habilidad de determinadas técnicas. Así lo manifiesta en su último artículo conocido de crítica de pintura, alabando el buen hacer del joven pintor Javier Cortés:

> [...] la habilidad no es un fin, sino un medio de expresión para las más altas emociones. La copia fiel de la Naturaleza en un momento efímero podrá ser un provechoso ejercicio, jamás será una obra de arte. Pero, desgraciadamente, el concepto estético es algo más difícil de entender y definir que la factura de una pincelada[41].

Por esta razón, la importancia del concepto estético sobre la técnica, quizás pocos, con la excepción de Julio Romero de Torres y de Anselmo Miguel Nieto, plasmaron en sus lienzos o en sus bloques las teorías valleinclanianas sobre el arte, la belleza y la pintura.

Artículos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1908 y 1912

En los primeros años del siglo XX las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraban con carácter bianual, congregaban en Madrid a todos los artistas españoles y suponían un acontecimiento social y cultural de primera magnitud. Valle-Inclán escribió dos series de artículos sobre la pintura presentada en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1908 y 1912[42]. La primera consta de diez artículos y ha sido considerada como la más interesante, porque en ella el autor gallego explicita por escrito parte de sus teorías estéticas, cuando

39 «Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Era preferencia sencilla, natural y lógica; pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos «arcaístas» o "futuristas"». (Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Edic. cit., p. 99).

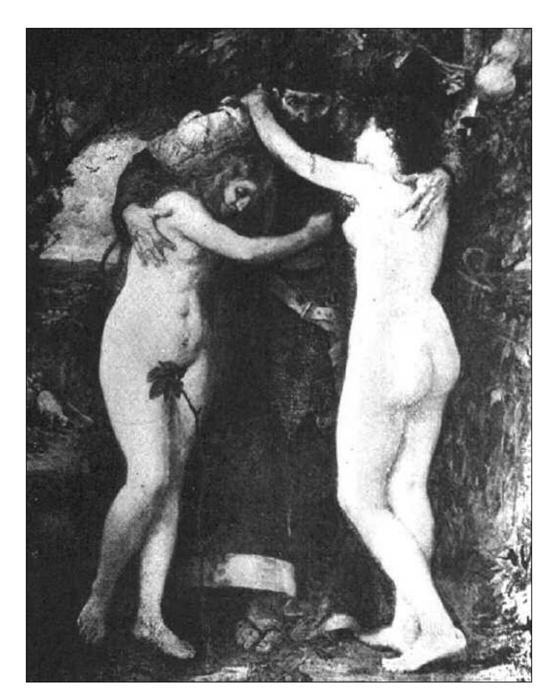
40 Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 122.

41 Ramón del Valle-Inclán, «Notas de la Exposición». SERRANO, p. 261.

42 Los artículos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron rescatados del olvido por Jean Marie Lavaud, «Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'exposition de 1912», *Bulletin Hispanique,* t. LXXI, nº 1-2 (1969), pp. 286-311; y por Eliane Lavaud, «Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908», *Papeles de Son Armadans,* 242 (1976), pp. 115-128.

el último testimonio al respecto se hallaba en su artículo «Modernismo» de 1902. La segunda serie, los artículos de 1912, son menos numerosos, cuatro, y ofrecen menor interés como textos de crítica pictórica por cuanto, en realidad, Valle-Inclán ya está preparando los materiales futuros de *La lámpara maravillosa*.

Valle-Inclán publica diez artículos sobre la Exposición Nacional de 1908, en tres de los cuales, los dos primeros y el último, se ocupa del fin y utilidad de las Exposiciones, la problemática del jurado y las medallas, y el criterio político y estético de adquisición de obras por parte del Estado. En cinco de los restantes comenta la obra de los pintores y grabadores galardonados con medalla de oro (1ª clase): Julio Romero de Torres, Eduardo Chicharro, Rodríguez Acosta, Santiago Rusiñol y, en grabado, Ricardo Baroja. Dedica también uno al retrato, donde ataca cruelmente a Sorolla por el realizado un año antes a Alfonso XIII y anima a los jóvenes retratistas, casi todos amigos y contertulios del *Nuevo Café de Levante*, como Gutiérrez Solana, Zárraga[43] y Ribera[44] entre otros, para que no flaquee su voluntad y no se corrompan[45]. Asimismo, comenta en un artículo, *Las hijas del Cid*, el lienzo del mismo nombre de Marcelino Santa María[46] que, con cuatro votos, se había quedado a las puertas de la medalla de oro; por esta razón, a petición del jurado, fue adquirida la obra por el Estado.



Marcelino Santa María: *Las hijas del Cid*.

Esta serie de diez artículos de 1908 es mucho más interesante en su conjunto, combativa y beligerante que la posterior de cuatro artículos de 1912. En 1908 Valle, a través de estas colaboraciones, define sus propios conceptos estéticos y delimita de forma muy concreta, pues en ningún caso alude a pintores impresionistas como Aureliano de Beruete o Regoyos, la naturaleza de su modernismo artístico. Por ello rechaza, como no podía ser de otra manera, el Modernismo más superfluo y melancólico (Eduardo Chicharro), la estética tremendista de algunos pintores (Gutiérrez Solana) que, en el

43 Ángel Zárraga (Durango, México, 1866-1946), pese a que Valle lo menciona, no consta que expusiera obra alguna en la convocatoria de 1908. Sí obtuvo una mención honorífica en la Exposición de 1906.

44 Igualmente se ha relacionado esta mención con Román Ribera Cicera (1848-1935) (SERRANO, E. LAVAUD) o con José Ribera Blázquez (1875-1940) (Ramón del Valle-Inclán, *Obras Completas,* Espasa-Calpe, 2002, tomo II, p. 2286). Bien pudiera ser este último, por razones de edad, o incluso, opción por la que me inclino dado que aparece mencionado tras su compatriota Zárraga, el pintor mexicano Diego Rivera, habitual del *Nuevo Café de Levante* y expositor en 1908.

45 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908, Del retrato», en SERRANO, p. 243.

46 Valle escribe todo junto, Santamaría, el primer apellido de este pintor, Marcelino Santa María Sedano. (Burgos 1886. Madrid 1966).

afán de representar el espíritu de la colectividad, olvidaban por completo los principios de la belleza, porque el modernismo valleinclaniano concede especial importancia a la experiencia estética en sí, a la *emoción*, casi religiosa, generada ante la visión de la *verdad* artística, una verdad alejada de todo realismo naturalista o tremendista, emparentada con el recuerdo, crisol del tiempo, y con el carácter esotérico de la realidad.

Valle-Inclán expone sus teorías estéticas al tiempo que comenta a los autores galardonados. El autor gallego maneja una serie de conceptos estéticos que, a buen seguro, desarrollaba oralmente en la tertulia del *Nuevo Café de Levante*. Estos conceptos estéticos son los de *emoción y verdad* artística, la *creación como recuerdo*, y una concepción del arte para minorías. Conceptos estéticos derivados en su mayor parte del pensamiento estético de John Ruskin y que Valle utilizará como criterio en sus valoraciones críticas acerca de las obras y artistas premiados. Ideas estéticas que se interrelacionan entre sí y que el autor gallego desarrollará en sus conferencias argentinas y estructurará años más tarde en *La lámpara maravillosa*.

Emoción y verdad

El concepto de verdad artística ya había sido desarrollado por Ruskin en sus *Pintores Modernos*, y se tenía noticia de ello en España desde 1889 con la *Historia de las ideas estéticas de Menéndez Pelayo*, donde puede leerse:

> [Ruskin] lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*; menosprecia la *imitación literal* y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla del espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino, que la embellece y glorifica[47].

Los conceptos de *emoción y verdad* se hallan por primera vez expresados en el artículo de Valle-Inclán, «Divagaciones», diatriba contra el cuadro de Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*:

> Por lo que atañe a la pintura, podría decirse que las estéticas son tantas y tan diversas como los temperamentos artísticos y que todas se forman por una suma de Emoción y Verdad[48].

Emoción y Verdad artística son los dos componentes de la estética que el artista debe graduar, para hallar la originalidad, y no el «necio empeño modernista de crear algo desusado»[49]. Ambas virtudes son para Valle los dos valores eternos en los que se sustenta el Arte: «las dos alas con que, en el tiempo y en el espacio, vuela el Arte»[50]. El artista capaz de conjugar ambas virtudes no sólo hallará la originalidad y la verdad, sino que también tendrá un concepto estético propio, una estética personal, es decir, tendrá temperamento:

> […] no cabe en la pintura ni otra novedad, ni otra mudanza, ni otro modernismo, que el mi-

47 Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 397.

48 «Divagaciones», SERRANO, p. 235. Y en 1902 había afirmado: «Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por *un* hálito de personalidad o por la *belleza* de expresión». («Modernismo», en SERRANO, p. 205).

49 *Ibídem*, SERRANO, p. 235. No es un ataque general al modernismo pictórico, sino a una tendencia concreta como el tremendismo, personalizada en la obra de José Gutiérrez Solana.

50 *Ibídem*, p. 235.

lagro del temperamento, donde se funden, en una exaltación única, las dos virtudes: Emoción y Verdad[51].

Evidentemente, cuando Valle utiliza el concepto de verdad aplicado a la pintura no se refiere a la verdad científica o naturalista, la que descubren los ojos, sino, en palabras de Ruskin, a «el carácter permanente de las cosas». Valle-Inclán halla este concepto estético en la pintura de Julio Romero de Torres y en los aguafuertes y cuadros de Ricardo Baroja, dos de los artistas galardonados en el certamen de 1908:

Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta Exposición el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que les hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético[52].

Ricardo Baroja ha conseguido realizar tan intensa obra de arte porque al mismo tiempo tuvo la comprensión de lo que estaba ante sus ojos y el sentimiento del signo misterioso que hacen todas las cosas, para decirnos con la línea muda de su forma el secreto de su esencia, su verdad oculta[53].

Y precisamente la ausencia de verdad y emoción estética en los cuadros ganadores de E. Chicharro, *Las tres esposas,* y Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*, provoca la crítica adversa del autor gallego. Respecto a esta última obra, premiada con medalla de oro censura su realismo fotográfico y su humildad en el color, afirmando al respecto:

Se sufre al imaginarse con cuántas fatigas el artista se afana por representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter.

Yo confieso que jamás he podido convenir en que la verdad sea una para el vulgo y para el artista. El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para la cual los ojos del vulgo serán como ojos de ciego[54].

Así pues, la verdad artística consistirá en expresar esa condición esotérica de la realidad, el alma de las cosas, su condición espiritual. El arte, por lo tanto, será un producto para minorías. Esta idea, en 1908 bastante mesiánica, de que el artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica y transmitirla al vulgo es fundamental, dada su continuidad, en la estética valleinclaniana.

La emoción estética producida por la expresión artística del alma de las cosas no debe confundirse con el sentimentalismo. Ésta es la causa fundamental de las críticas a Santiago Rusiñol por los paisajes enviados a la Exposición Nacional de 1908:

¡Ay, como se arranca el hierro de una herida, así me arranqué del alma toda la admiración que le tenía desde que le vi complicado en la tarea de hacer flores de trapo y figuritas monjiles con el melifluo y amantísimo señor Martínez Sierra! En aquel almíbar sentimental parece haber mojado ahora los pinceles, y así le han salido de empalagosos los paisajes enviados a esta Exposición. Mirándolos despacio cabe sospechar si también habrán sido pintados en colaboración[55].

De forma análoga, la falta de emoción y verdad en el retrato de Alfonso XIII ves-

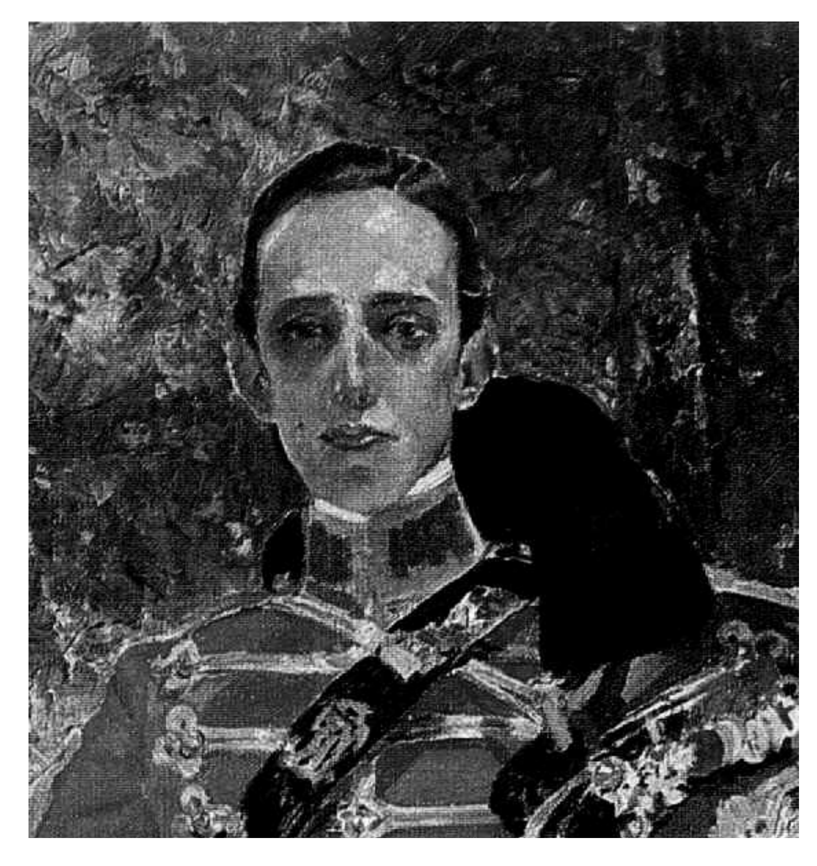
51 *Ibídem*, p. 236.

52 «Un pintor», en SERRANO, pp. 231-232.

53 «Ricardo Baroja», en SERRANO, pp. 240-241.

54 «Divagaciones», *Ibídem*, pp. 236-237.

55 «Santiago Rusiñol» (1908), en SERRANO, p. 238.



Sorolla: *Alfonso XIII*.

tido de húsar, realizado en 1907 por Joaquín Sorolla, es el motivo por el que Valle-Inclán critica cruelmente el cuadro:

> […] Surgió ante mí, evocado por el recuerdo, el retrato de nuestro Señor Rey, con el bizarro atavío de los húsares colorados. La obra maestra del genio levantino. ¡Oh, dolor de mi alma, cómo la vi con los ojos del espíritu! ¡Qué aridez, qué ausencia de emoción la que me dio al evocarla! Yo recordaba la palidez claustral de nuestro César, y trémulo de admiración advertía cómo al ser pintado había sufrido una transformación parecida a la que sufren los cangrejos al ser cocidos[56].

[56] Notas 1908 «Del retrato», en SERRANO, p. 242.

La estética del recuerdo

Valle-Inclán afirmará, refiriéndose a la pintura de Julio Romero de Torres, que la verdad es lo que perdura en el recuerdo:

> Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura:
>
> *Nada es como es,*
> *sino como se recuerda*[57].

[57] «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Un pintor», en SERRANO, p. 232.

Y, cuatro años más tarde, identificará totalmente recuerdo y verdad al glosar los jardines pintados por S. Rusiñol:

> Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento[58].

Pero Valle-Inclán, inmerso ya en 1912 en la redacción de *La lámpara maravillosa*, de la que varios fragmentos aparecen en su artículo «Santiago Rusiñol», desarrolla un poco más su pensamiento y une la estética del recuerdo con la estética quietista, considerando al recuerdo como una suma de emociones o sensaciones que se sitúan fuera del tiempo y que el artista debe expresar:

> Santiago Rusiñol [...] sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma. [...] Afortunadamente son ya muchos los jóvenes pintores que, a pesar de la torpe enseñanza de las Escuelas —donde el concepto de arte se reduce a la fórmula mezquina de copiar al natural—, vuelven a la tradición clásica que hace del arte una síntesis de diferentes momentos[59].

Asimismo, el recuerdo, para John Ruskin, es el principio del proceso de creación artística. En relación a la invención y al orden de composición pictórico, situaba la impresión del recuerdo en primer lugar, y después, en un orden secundario, la forma y el color:

> [...] el artista que tiene verdadera fuerza de invención [...] primeramente, recibe una exacta impresión del paisaje mismo, y cuida de conservarla como su principal bien; en realidad, no necesita preocuparse del asunto, porque lo que distingue a su espíritu del de los demás otros es que recibe al instante tales sensaciones vigorosamente y que es incapaz de abandonarlas [...] al penetrar la esencia de los objetos, la forma es esencial y el color más o menos accidental[60].

Este proceso creativo que se inicia con las impresiones del recuerdo, prosigue con las formas y acaba en el color es idéntico al propuesto por Valle-Inclán en su artículo «Del retrato»:

> Para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca.
>
> Y en este proceso de la evocación —como en aquel otro del olvido— es igual para todos el camino que la memoria recorre, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea y, por último el color, ya casi como un accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos. Por eso nada tan absurdo y falto de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz la única importancia en el retrato, y que en cambio convierten la expresión en algo más accesorio que el reflejo de una cortina roja o azul[61].

58 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Santiago Rusiñol», en SERRANO, p. 259.

59 *Ibídem*, pp. 259-260.

60 John Ruskin, *Obras Escogidas*, Madrid, La España Moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, nº 439), traducción de Edmundo González-Blanco, s.f., pp. 150-151.

61 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Del retrato», en SERRANO, p. 243-244. Según Felipe Garín y Facundo Tomás, («Joaquín Sorolla y la generación del 98:

El ideal pictórico valleinclaniano

Valle-Inclán defiende una pintura arcaizante e idealista, sustentada en los grandes temas clásicos y eternos, pues la pintura debía reflejar la esencia o el carácter permanente de las cosas, la verdad. Esta concepción pictórica basada en la emoción y en la verdad del recuerdo era profundamente idealista y, por consiguiente, antirrealista. Valle-Inclán criticó el cuadro de Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*, por su «realismo mezquino»[62], y el de Álvarez de Sotomayor, *Paisanos gallegos*, en 1912 por contener «tanta seriedad y tan grosero realismo»[63]. Asimismo, este ideal pictórico, repleto de emoción y de verdad, tiene características quietistas, es decir, su significado es tan intenso y eterno que la pintura está fuera de tiempo. Todas estas características: emoción, verdad, condición de eternidad y quietismo son las que halla en el cuadro de Julio Romero de Torres, *El Amor sagrado y el Amor profano*:

> Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres hay uno que me produce emoción hondísima, aquel que lleva por título *El Amor sagrado y el Amor profano*. Las dos figuras, estabilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella para triunfar del tiempo. Pero eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve, informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura como existencia real tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética[64].

Otra propiedad ligada al quietismo pictórico es la emoción o sentimiento religioso. Así Valle-Inclán halla «un profundo sentido místico»[65] en *El Amor sagrado y el Amor profano* (1908) y «una emoción litúrgica, como una gran patena de oro claro»[66] en *La consagración de la Copla* (1912), ambos de Julio Romero de Torres. Y en el cuadro de Marcelino Santa María, *Las hijas del Cid*, encuentra que el episodio reflejado «tiene un aroma de santidad»[67]. Idénticos calificativos aplicará en *La lámpara maravillosa*, cuando se refiera al arte de los primitivos italianos o a El Greco.

VALLE-INCLÁN EN BUENOS AIRES (1910)

El autor gallego desarrolló sus conceptos estéticos no sólo en sus artículos de crítica pictórica, sino también en el ciclo de conferencias impartido, primero en Argentina, y después repetido en varios países vecinos

En su cuarta conferencia bonaerense, «El Modernismo en España», Valle-Inclán defi-

———

el debate después de la modernidad», *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid-Valencia, noviembre 1998-mayo 1999, Catálogo de la exposición, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 41), Valle-Inclán toma estas ideas sobre el orden pictórico compositivo y la segregación entre línea y color de Édouard Dujardin en un artículo, «Le Cloissonisme», publicado en la *Révue Indépendante* (19-V-1888). Pese a esta atribuida paternidad, el crítico francés bien pudo, por pura cronología, haber leído previamente a John Ruskin.

62 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Divagaciones», SERRANO, p. 236.

63 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Notas de la Exposición», SERRANO, p. 260.

64 «Notas 1908. Un pintor», en SERRANO, pp. 232-233.

65 *Ibídem*.

66 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Julio Romero de Torres», en SERRANO, p. 258.

67 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Las hijas del Cid», en SERRANO, p. 245.



Santiago Rusiñol: *Jardines de España*.

ne el movimiento artístico desde una perspectiva estética, para después ejemplificarlo en la pintura y en la literatura española coetáneas. Tras mencionar a Rafael, Velázquez, y El Greco, y citar algunos cuadros y estatuas célebres, imbuidos del concepto de emoción, como la *Victoria de Samotracia* y *Las Tentaciones de San Antonio* de El Bosco, Valle-Inclán habló «a grandes rasgos» sobre «la iniciación del modernismo en pintura»[68].

Con respecto a los pintores modernistas españoles, además de Julio Romero de Torres y Santiago Rusiñol, ya reseñados en sus artículos, Valle-Inclán habló de la pintura de Ramón Casas, Joaquín Sorolla, Joaquín Mir y Anselmo Miguel Nieto.

La conferencia sobre los pintores modernistas es de sumo interés y descubre la buena voluntad valleinclaniana, allende las fronteras y por encima de simpatías y diferencias, hacia sus compatriotas los pintores, ya fueran amigos y afines del Nuevo Café de Levante o no tan próximos a él, como Joaquín Sorolla, al que dedica unas pocas, pero elogiosas palabras, ya que, según la reseña de *El Diario Español*, en opinión de Valle-Inclán, el iniciador del modernismo pictórico fue Joaquín Sorolla:

> El Modernismo, así entendido [como emoción que realza la belleza] comenzó en

68 Aurelia C. Garat, *op. cit.* ,p. 109.

España con la pintura de Sorolla, artista genial que siente como ningún otro la emoción de la luz[69].

Pero al instante, Valle-Inclán censuró al pintor levantino por extender su técnica a todos los asuntos pictóricos, en especial al retrato, con argumentos ya utilizados en su artículo de 1908, donde criticaba el retrato de Sorolla a Alfonso XIII, vestido de húsar:

Sorolla, dijo, no tiene más defecto que el haber pretendido generalizar el procedimiento, que si es útil en el paisaje, no puede serlo en la figura, pues en el paisaje la luz permanente es una cosa eterna en la constante repetición de las horas, cada nuevo día, mientras que en la figura es un absurdo, porque supone la pretensión de poner el modelo en condiciones definitivas de luz. En la figura, no es lo mismo la luz, sino la expresión, y ésta cambia al cambiar aquélla. En el retrato, la luz debe ser neutra, vigorizando la expresión[70].

En el trasfondo de sus críticas a Sorolla, planeaba una cuestión fundamental como el concepto de pintura defendido por Valle, en las antípodas del genio levantino: la pintura debía reflejar la esencia de la realidad, no los accidentes puntuales; ello era más obvio todavía cuando el motivo pictórico era un retrato, donde la expresión era lo sustancial, no la luz.

Valle-Inclán dio buena muestra de su extenso conocimiento pictórico al referirse al cuadro de Ramón Casas *Reo de muerte*[71] y al de Santiago Rusiñol, *Monjes de Montserrat*[72]:

A grandes rasgos describe el cuadro [de Casas], y luego hace lo mismo con Los monjes de Montserrat, de Santiago Rusiñol, obra que calificó de admirable por la emoción de la luz allí difundida, perpetuando dos recuerdos: el del oro de la tarde, y el violeta de la noche[73].

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

Valle-Inclán dicta su conferencia sobre modernismo en vísperas de la inauguración de la Exposición Internacional de Buenos Aires, a la que concurrían con diversas obras los pintores mencionados por el autor gallego. Por esta razón, no hay que descar-

69 «Conferencia sobre Modernismo» *El Diario Español*; apud *El Mundo* (31-VII-1910)

70 *Ibídem*.

71 La reseña transcrita a partir de *La Nación,* que es la versión publicada en las ediciones y recopilaciones de las conferencias de Valle-Inclán (Aurelia C. Garat; Joaquín y Javier del Valle-Inclán), refleja *El río de la muerte*. Sin embargo, se trata de una lectura errónea que se ha transmitido hasta la

———

última edición de las conferencias valleinclanianas, pues el diario madrileño *El Mundo* (31-VII-1910) transcribe de *La Nación*, *El reo de la muerte*, mientras que *El Diario Español* habla de *Reo de muerte*, título que creo es el correcto, pues Valle-Inclán se refiere a un óleo de Casas con parecido título, *Garrote vil,* que había causado gran impresión en la Exposición Nacional de 1895.

72 Sigue siendo difícil identificar con total seguridad este cuadro de Rusiñol, al que Valle-Inclán alude elogiosamente en 1908 y 1910. En el verano de 1896 Rusiñol pasó unos días en Montserrat, donde pintó una serie de óleos, tomó apuntes del paisaje monacal para posteriores obras y concluyó su libro de poemas *Oracions (Santiago Rusiñol (1861-1931),* Catálogo de la exposición, MNAC-Fundación Cultural Mapfre Vida, Barcelona-Madrid, octubre 1997-marzo 1998, p. 208). En la Exposición Nacional de 1897 Rusiñol expuso *L'Angelus*, catalogado actualmente en el Cau Ferrat como *El toc d'oració a Santa Cecília de Montserrat* (1897), óleo de grandes dimensiones que representa un grupo de monjes de la comunidad orando alrededor de la ermita de Santa Cecilia. El cuadro destaca por su luminosidad, lograda con tonos amarillentos, ocres y ligeros malvas. En el conjunto sobresalen las figuras de algunos monjes en los que se aprecia un aura o halo de santidad. Este cuadro, junto con un par de paisajes montserratinos y la serie de tres cuadros de los novicios, responden a una corta etapa en la vida del pintor, en la que se interesó por el sentimiento místico. En 1908 Valle-Inclán menciona el cuadro como ejemplo de pintura de emoción y de espíritu.

73 *El Diario Español*; apud *El Mundo* (31-VII-1910).

tar un contenido propagandístico en la citada conferencia y, más, cuando Julio Romero de Torres, Rusiñol y Anselmo Miguel Nieto presentaban cuadros en la Exposición.

Pero la Exposición Internacional de Buenos Aires, que se inauguró el 12 de julio, nueve días después de la conferencia valleinclaniana, reservaba a Valle-Inclán una grata sorpresa artística. En la sección Internacional, un pintor catalán desconocido en el panorama español, pues se había negado sistemáticamente a presentar sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero que ya había expuesto con éxito en París, Viena o Berlín, expone trece óleos y cinco academias que causan sensación. Se trata de Hermenegildo Anglada-Camarasa, pintor calificado como neoimpresionista, ya que sus cuadros modernistas anuncian el nacimiento de la vanguardia pictórica y que cautivará a Valle-Inclán por sus colores. Anglada triunfó en Buenos Aires, pues se le concedió el Gran Premio de la sección internacional por sus *Campesinos de Gandía*[74]. Hay que suponer que en este certamen el autor gallego y el pintor catalán se conocieron, y éste, a la vuelta, visitó la tertulia valleinclaniana del Nuevo Café Levante. En este contexto, cobra significado la carta que numerosos intelectuales, artistas y escritores, mayoritariamente pintores y críticos de la tertulia valleinclaniana, enviaron al pintor en diciembre de 1915, para que, tras la exposición barcelonesa que celebró ese mismo año, debido a la guerra que lo apartó de los salones europeos, expusiera en Madrid en el verano de 1916, como así ocurrió[75].

74 Datos extraídos de *Anglada-Camarasa* (1871-1959), catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, (31 enero-31 marzo 2002), 2002.

75 La carta autógrafa con la lista de firmantes puede consultarse en *Anglada-Camarasa (1871-1959),* catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, (31 enero-31 marzo 2002), 2002, p. 18.

VALLE-INCLÁN EN EL ATENEO (1915)

En 1915 Valle-Inclán finaliza la redacción y composición de *La lámpara maravillosa,* su libro de estética fundamental, donde tan frecuentes son las alusiones históricas, artísticas o pictóricas. Durante ese año Valle-Inclán se relacionará con los mejores arqueólogos e historiadores del arte español. Su punto de encuentro será el Ateneo de Madrid. A través de un ciclo de conferencias, coincidió con los llamados «arqueólogos», y con los primeros estudiosos y divulgadores del arte español: Manuel Bartolomé de Cossío[76], Vicente Lampérez[77], Rafael Doménech[78], Elías Tormo[79]. Ante ellos y co-

76 Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), discípulo de Francisco Giner de los Ríos, pedagogo y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, el primer centro docente del país que concedió rango de asignatura a la Historia del Arte y al aprendizaje estético. Los institucionistas como Cossío también fueron los primeros en organizar excursiones artísticas por toda la geografía nacional con el fin de conocer, divulgar y salvaguardar el patrimonio histórico-artístico. A la muerte de Giner de los Ríos en febrero de 1915, se hizo cargo de la dirección de la Institución Libre de Enseñanza.

77 Vicente Lampérez, autor de *Historia de la Arquitectura Cristiana en España*, Ed. Gili, Barcelona, 1904.

78 Rafael Doménech (1874-1929). Crítico e historiador de arte. En 1898 ya era profesor de historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Años más tarde fue profesor de la Escuela Especial de Pintura en Madrid. Con sus colaboraciones asiduas en la prensa se convirtió en uno de los críticos de pintura más afamados del momento. Destaca su temprana exégesis de la obra de Sorolla, *Sorolla, su vida y su arte* (1909). En 1913 fue nombrado director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas.

79 Elías Tormo y Monzó (1869-1957). Historiador e infatigable divulgador del arte español con sus «Cartillas Excursionistas Tormo». Catedrático de derecho natural de la Universidad de Santiago en 1897 y catedrático de historia del arte de la Universidad de Madrid desde 1904. Estudió todas las épocas históricas y estilos del arte español. Colabora como secretario y con artículos y reseñas en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Dirigió asimismo el *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Académico de Bellas Artes de San Fernando desde 1912, de la Historia desde 1919. Como político militó en el partido

mo si fuera uno de ellos, pues posee la misma perspectiva historiográfica y manejos los mismos conceptos artísticos, expondrá Valle-Inclán sus teorías estéticas en una conferencia con el título de *El Quietismo estético,* incluida dentro del ciclo de Conferencias Artísticas de 1915[80].

Manuel B. Cossío, autor del primer gran estudio sobre la personalidad y la obra de el Greco (*El Greco,* Madrid, 1908) y también responsable de la primera historia moderna de la pintura española (*Aproximación a la pintura española*), presidirá la sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid y organizará las conferencias de arte en la institución. Durante muchos años estas conferencias se desarrollaron los martes y sábados invernales, tales charlas estaban acompañadas de abundantes diapositivas y láminas fotográficas. En el ciclo de conferencias artísticas de 1915 entre los habituales conferenciantes se hallaban Elías Tormo, el propio Cossío, Vicente Lampérez, Rafael Doménech, José R. Mélida, Lázaro Galdeano, todos ellos eminentes estudiosos del arte español, y también Valle-Inclán, quien el 15 de marzo de 1915 pronunció una conferencia con el título de *El Quietismo estético*.

Elías Tormo, en esos momentos, secretario de la *Sociedad Española de Excursiones*, reseña sus impresiones sobre la conferencia[81]. La reseña sobre el discurso de Valle-Inclán difiere del resto de reseñas publicadas en el mencionado boletín, ya que el cronista, Tormo, confiesa sus dificultades para sintetizar el contenido del discurso. No sólo por la complejidad de los temas tratados, sino también por el «hechizo» oratorio del escritor gallego. Según el eminente estudioso, Valle-Inclán orador sedujo al auditorio y al cronista con su verbo artístico y con sus reflexiones estéticas. La reseña de Tormo es explícita: es una conferencia para ser oída y escuchada dada «la clarividencia comunicativa del orador». Según parece, el «milagro musical» preconizado por Valle sucedió en esta ocasión. Para Tormo la elocuencia del discurso y el profundo simbolismo de las ideas expresadas convierten la conferencia en una visión:

> El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe.

El «oírla decir» es para Tormo una visión hegeliana pura. Pero no nos olvide-

———

maurista y fue diputado, senador y Ministro de Instrucción Pública durante la «Dictablanda» del general Berenguer, destacando en el gobierno por su oposición a las ejecuciones de Fermín Galán y García Hernández.

80 Resulta significativo que tres días antes de esta conferencia, el 10 de marzo de 1915, Valle-Inclán firmaba una solicitud dirigida al Secretario de la Junta de Pensiones en el extranjero en la que solicitaba con honor «Don Ramón del Valle-Inclán tiene el honor de solicitar», cito textualmente, «una pensión por el tiempo de un año, para Italia» con la finalidad expresa de escribir «un libro que fuese como prólogo a la emoción estética y cordial que españoles e hispanoamericanos deben buscar en el sagrado solar latino». Es decir, Valle-Inclán desea viajar a Italia, a la cuna del Renacimiento, y escribir una guía artística de Italia para el viajero hispanohablante, y, también, no lo olvidemos, paliar su deficitaria economía, muy mermada tras su estancia en Galicia. Las argumentaciones que presenta el solicitante nos recuerdan a páginas de *La lámpara maravillosa*. No en vano, Valle-Inclán está enfrascado de lleno en la redacción y composición final de la obra y así los amantes del arte son peregrinos en busca de sensaciones:

> Son muchos los que peregrinan por aquellas tierras de Italia anhelando gustar sensaciones de arte, que son siempre de amor. Propicia es Italia para satisfacer tales anhelos, y como en la gran hora del Renacimiento [,] su historia cuando no va encauzada con la historia de España, va hermanada con ella, bien pudiera despertarse un amoroso sentido hispano a los peregrinos de Italia.
>
> (Carta perteneciente al Archivo Virtual de la Edad de Plata de la Residencia de Estudiantes. Accesible su consulta en la dirección electrónica http://www.archivovirtual.org).

81 Elías Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 23, 1915, p. 82-3.

mos que Tormo alaba y admira en extremo la elocuencia oratoria de Valle. Respecto a los contenidos, las numerosas relaciones analógicas y simbólicas provocan el recelo del estudioso, pues Valle, según Tormo, habla «con aire de fe convincente» o que todo es «pose» o «convicciones de la fe del carbonero». Para el catedrático y divulgador todavía pesa, y mucho, la imagen bohemia y heterodoxa del escritor como para valorar en su justa medida sus conocimientos estéticos. A pesar de estas objeciones, el estudioso del arte admira y respeta «en todo lo hondo y vibrante, íntimo e inquieto, que es el ideal de la generación de los literatos de ahora, de esa generación en la que Valle Inclán es tan primero».

El núcleo significativo de la conferencia gira en torno a las ideas y conceptos estéticos desarrollados en *La lámpara maravillosa*. Por la información de la reseña, el contenido correspondería a los capítulos VII y IX de *Exégesis Trina*[82]. Unos capítulos que configuran el centro geométrico de la estructura circular de *La lámpara maravillosa*, en los que abundan las reflexiones filosóficas y estéticas con frecuentes alusiones a pintores, artistas y épocas históricas: Arte clásico griego, el Renacimiento italiano (Leonardo da Vinci) y Velázquez. En estos capítulos centrales Valle-Inclán desarrolla su teoría del arte trino y relaciona el quietismo estético (a través del recuerdo desposeer a todas las cosas de su condición temporal, al mismo tiempo que se expresa su secreto, su gesto único) con el androginismo. Conceptos, personajes históricos y analogías estéticas que repetirá años más tarde en el homenaje a Julio Antonio en 1919 o en las conferencias asturianas de 1926[83].

Además de estas ideas centrales, Valle-Inclán aderezó la charla con referencias a la destrucción del patrimonio histórico madrileño, al *Quijote*, cuyo centenario se celebraba ese mismo año, y, seguramente, de forma velada y sagaz rechazó el arte impresionista (defendido por Ricardo Doménech en tres conferencias anteriores), arte representado entonces por la pintura de Sorolla.

El domingo 9 de mayo de 1915 Valle-Inclán realiza una lectura sobre Santiago de Compostela en el ciclo de conferencias organizado esta vez por la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y que llevaba por título *Guía Espiritual de España*. El diario *La Época* al día siguiente y bajo el título de «Conferencias en el Ateneo» reseñaba la conferencia de Valle-Inclán sobre Santiago, la de García Sanchiz sobre Valencia, realizada dentro del mismo ciclo el domingo anterior, y una extraña conferencia sobre «la ética alemana y la educación moral del pueblo alemán» realizada «días pasados» que daba buena cuenta de la germanofilia del rotativo o del cronista.

Por una reseña de Elías Tormo publicada también en el *Boletín de las Sociedad Española de Excursiones*[84], sabemos que to-

82 El contenido de la conferencia formó parte del conjunto de artículos que bajo el título de «las tres rosas estéticas» publicó Valle-Inclán en la revista *Summa* en sus cuatro primeros números de octubre a diciembre de 1915.

83 «Todos los pueblos han procurado plasmar lo eterno. El griego ha querido plasmar la forma humana y para ello ha borrado de sus creaciones el sexo. La Venus de Milo tiene las proporciones (de altura y rostro) del cuerpo varonil y, en el Apolo, estas proporciones son las del sexo contrario. El pueblo italiano, con Leonardo da Vinci intenta plasmar la ambigüedad de movimiento y así en la "Gioconda", no sabemos si "MonaLisa" empieza a sonreír tras un estado de enfado o tristeza o si esta sonrisa suya es lo que precede a un ceño. (…) He aquí, pues, los tres estatismos: el de la forma en Grecia, el del movimiento con L. da Vinci y el de la luz con Velázquez», «Autocrítica Literaria. Valle-Inclán y su obra», *Región*, Oviedo (15 de septiembre de 1926), *apud* Ramón Mª del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Pretextos, Valencia, 1994, p. 322.

84 Elías Tormo, «Varia. Guía espiritual de España» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 23, 1915, p. 254.

das las conferencias o charlas del ciclo «Guía Espiritual de España» fueron en su mayoría lecturas de textos, algunos inéditos, otros publicados parcialmente en la prensa o próximos a editarse. Lecturas que reunidas conformarían un volumen titulado precisamente *Guía espiritual de España*, libro que al parecer jamás vio la luz. El texto valleinclaniano, base de la lectura que derivó en conferencia, según demuestra la reseña de *La Época*, podría corresponder al capítulo correspondiente de *La lámpara maravillosa*, en el que se habla de Santiago de Compostela, el capítulo III de la sección *Quietismo estético*[85].

Respecto al ciclo de conferencias, consigna Elías Tormo que estas lecturas fueron «igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas». No sabemos cuántas de estas lecturas se acompañaron con el «aparato de proyecciones», parece que la lectura-conferencia de Valle-Inclán no tuvo soporte visual alguno. En todo caso, el ciclo lo inauguró Benito Pérez Galdós, cuya conferencia sobre Madrid fue leída por Serafín Álvarez Quintero el 23 de marzo de 1915[86]. Siguieron luego las de Ortega y Gasset sobre El Escorial, Martínez Sierra sobre Granada, Ángel Veghe Goldoni sobre Toledo, García Sanchiz sobre Valencia y el 9 de mayo Valle habló sobre Santiago[87]. Elías Tormo reseña a los cuatro primeros conferenciantes, la reseña de *La Época* recoge las intervenciones del quinto (García Sanchiz) y del sexto (Valle-Inclán).

En su reseña Tormo destaca el interés de los escritores contemporáneos por el arte español. Y tras enumerar el programa de conferenciantes, indicando el tema y la fecha de cada una de las lecturas, resume el tono de las cuatro primeras conferencias. Alude de pasada a Valle-Inclán con una pregunta retórica y reseña al final la lectura sobre Toledo realizada por Ángel Veghe Goldoni.

A finales de 1915, Valle-Inclán había pasado de las mesas del *Nuevo Café de Levante* a exponer sus ideas estéticas desde la tribuna del Ateneo de Madrid, en un ciclo de conferencias impartido por los estudiosos del arte español. La conferencia de marzo de 1915 supondría, pues, la «presentación en sociedad» de la estética quietista de Valle-Inclán y un grado más en su reconocimiento intelectual. Esta conferencia y la lectura sobre Santiago, las conferencias de enero de 1916 sobre *La lámpara maravillosa*, su conocimiento de la obra de Anglada, la influencia estética valleinclaniana ejercida sobre los pintores contemporáneos prepararán el terreno para su consagración como crítico de arte y ensayista estético. Y así, en julio de 1916, coincidiendo con el homenaje al pintor Hermen Anglada Camarasa —en el que Valle pronuncia una conferencia junto a Rafael Doménech, José Francés y García Sanchiz, y con la publicación hacía escasos meses de *La lámpara maravillosa,* Valle-Inclán es nombrado catedrático de Estética de Las Bellas Artes en la Escuela de la Real Academia de San Fernando.

85 El primer texto valleinclaniano conocido con el título de Santiago se publica por primera vez en 1913 en *La Correspondencia Gallega*.

86 Galdós, *Guía Espiritual de España*, Madrid, en *Obras Completas*. vol. 3, *Novelas y Miscelánea,* Ed. Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1267-1274.

87 Prosiguió Marquina sobre Barcelona, *Azorín* sobre la Mancha, Blanca de los Ríos de Lampérez sobre Ávila, ——— Manuel Azaña (Alcalá de Henares) y Santiago Rusiñol (Jardines de España) cerraron el ciclo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

VALLE-INCLÁN EN BUENOS AIRES

CONFERENCIA SOBRE EL MODERNISMO, *El Mundo* (31 de julio de 1910).

De *El Diario Español* (6 de julio 1910)

Comenzó explicando su concepto del modernismo, y dijo que modernista no era el que rompía con los viejos moldes, por cuanto esto imponía crear otros nuevos. El modernismo es la interpretación de la vida de un modo propio, poniendo por encima de todo la emoción personal.

En el arte cambian las medidas, las formas, los aspectos; sólo permanece la esencia íntima, eso que constituye la razón emocional de toda las preferencias.

La emoción es una condición que realza las cosas bellas; es armonía de la luz, en el cuadro, armonía de la línea en la escultura, del ritmo en el verso.

El modernismo, así entendido, comenzó en España con la pintura de Sorolla, artista genial que siente como ningún otro la emoción de la luz.

Sorolla, dijo, no tiene más defecto que el de haber pretendido generalizar el procedimiento, que si es útil en el paisaje, no puede serlo en la figura, pues en el paisaje la luz permanente es una cosa eterna en la constante repetición de las horas, cada nuevo día, mientras que en la figura es un absurdo, porque supone la pretensión de poner el modelo en condiciones definitivas de luz. En la figura no es lo mismo la luz, sino la expresión, y ésta cambia al cambiar aquella. En el retrato, la luz debe ser neutra, vigorizando la expresión.

Después de Sorolla aparecieron otros modernistas: Rusiñol, Casas, Mir, Regoyos, cuyos principios fueron difíciles, pero cuyo triunfo fue por eso mismo más sólido, más seguro, dándose casos como el del famoso cuadro de Ramón Casas, *Reo de muerte*, que en España sólo obtuvo una mísera tercera medalla, mientras que en Viena se le premió con medalla de oro de primera clase.

A grandes rasgos describe el cuadro, y luego hace lo mismo con *Los monjes de Montserrat*, de Santiago Rusiñol, obra que calificó de admirable por la emoción de la luz allí difundida, perpetuando dos recuerdos: el del oro de la tarde, y el violeta de la noche.

Citó luego a Anselmo Miguel Nieto, a Julio Romero de Torres, a Ricardo Baroja, el gran aguafortista español después de Goya.

Los pintores modernistas no interpretan el natural, sino que lo exaltan. Por eso, al pintar un paisaje, los modernistas acumulan en el fragmento que es su cuadro todo el conjunto de emociones de luz y de armonías de color que los no artistas han observado en todo el paisaje. De ahí las exageraciones que a veces se notan en la mayoría de los cuadros cuando quieren colocar la emoción general que el cuadro debe resumir.

Habló luego de Romero de Torres, que calificó como el más intenso de los pintores de hoy, y en párrafos magníficos, recordando los mejores de sus libros, evocó el ambiente de Córdoba, romántica [sic], muslímica y cristiana. Habló después de Anselmo Miguel Nieto, el alto, el puro, el formidable y más desconocido, dijo, de los pintores españoles contemporáneos. Relató algunas anécdotas de Nieto, dibujando su carácter férreo, voluntarioso.

VALLE-INCLÁN EN EL ATENEO DE MADRID (1915)

CONFERENCIA
SOBRE EL QUIETISMO ESTÉTICO
Ateneo de Madrid, 13 de marzo de 1915

De Elías Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol.23, 1915, p. 82-3:

Duró media hora, media hora de hondo embeleso en la meditación, esta conferencia que comenzó y que acabó, no teniendo propiamente principio ni fin.

Con aire de fe convincente disertó de las propiedades reales del punto, de la línea, de

la superficie circular engendrada y de la esfera a la vez creada por la superficie (cábala), como con clarividencia comunicativa se enlazó la Historia del Arte con la Trinidad cristiana del Demiurgo, el Paracleto y el armónico Logos. Es, pues, imposible el extracto de las ideas, además también, por razón de ser las palabras usadas extrañamente significativas y de no posible sustitución, y de infiel recuerdo, seguramente, para el cronista. Recordará éste que sobre el androginismo o angelismo de la Venus de Milo, sobre el cruce en la Gioconda, de la sonrisa que pasa a pensamiento y del pensamiento que pasa a sonrisa, y sobre la luz Norte del estudio de Velázquez, quieta cual su espíritu creador, dijo el conferenciante cosas que hechizaron y arrebataron hondamente al público, y más cuando del Quijote y su actual mayor hermosura (respecto de su tiempo) por haberse depurado de razones utilitarias (la predicación contra los libros de Caballerías), dijo palabras, aladas y preñadas de ideas, dignas del libro. C[ó]mo arrebató al público, haciendo estallar risa sin fin, al hablar de la destrucción de los monumentos callejeros de Madrid, al hablar de las cosas de la técnica impresionista, de ese Arte de lo que pasa, no *Arte quieto*, Arte de lo que permanece y se mantiene. No podrá menos de escribirse y deberá leerse, y leerse varias veces, esa charla elocuente, esa interpretación, tan simbólica como quiera el hombre del sentido común, de las cosas del alma. El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe; no como se toma, de mano en mano, el sucio y roto vaso, continente de aquella trascendental Estética del ya muerto filósofo mago de las escuelas alemanas heroicas.

Al Greco no hizo alusión siquiera el conferenciante en sus palabras ni en las sugeridas ideas; solamente su cabeza, su mano derecha, su cuerpo y su actitud, elocuentísimo cual su fácil dicción (y aun mucho más), armonizaban con el «Greco» de nuestra Filosofía teológica herética, con el quietista y gran Padre del Quietismo, Miguel de Molinos, en nombre de quien ahilaba y devanaba hondo pesar español bien castizo, aunque muy olvidado, el conferenciante de ahora. Pero ya la conferencia leída seguramente que no será sombra de la hablada, esta vez menos que nunca.

Aun la oída, escuchada y vista (vista a la vez que escuchada y oída, polarizados los espíritus), hubiera perdido el secreto supremo del hechizo para el cronista, si el cronista hubiera tenido la desgracia de recordar antes, como lo recordó (finalizada la cosa) después de llegar a los pasillos, lo que en ellos precisamente recordó, traído de repente de remembranzas lejanas: Que la cabeza del conferenciante, toda Greco, toda espíritu, al rape la esfera del negro pelo, y largas, lacias, las barbas finas, barbas mágicas de magia negra (allí evocada), que la cabeza aquella que ya ha inmortalizado Julio Romero de Torres, que la cabeza aquella en que se fraguaron libros de tan vibrante belleza, sana y malsana a la vez, era la cabeza (que nunca el cronista había vuelto a ver) del joven literato, de largas melenas merovingias (las primeras en Madrid), que ha cosa de veinte años, en un concierto Bordas, del propio Ateneo, conversaba con una dama, allá arriba, en la tribuna grande, cuando las damas, ni las señoritas, todavía no invadían el hemiciclo del Salón de Sesiones.

Pose entonces o ahora, o siempre, aparato de honda singularidad, pensamientos simbólicos dichos con la sencilla convicción de la Fe de carboneros, todo, sin embargo, ayudó a la emoción, y la plática de la media hora dejará el recuerdo imborrable.

Y vuelto al prosaísmo de la vida el cronista, todavía piensa en lo superficial, en lo insustancial, en la pura corteza en que andaba nuestra Literatura toda, cuando aquellas primeras melenas escandalizaban, y en todo lo hondo y vibrante, íntimo e inquieto, que es el ideal de la generación de los literatos de ahora, de esa generación en la que Valle Inclán es tan primero.

Y el cronista, avergonzado (es verdad) de ser tan demasiadamente prosaico y filis-

teo, sale corriendo del Ateneo, orgulloso de ser, por azar del tiempo y del espacio, español y de la misma generación. T.

LECTURA-CONFERENCIA
SOBRE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Ateneo de Madrid, 9 de mayo de 1915.

De «Conferencias en el Ateneo», *La Época* (lunes 10 de mayo de 1915):

El notable escritor D. Ramón del Valle-Inclán ocupó ayer la cátedra del Ateneo, para dar una de las conferencias de la serie «Guía espiritual de España», organizada por la sección de Literatura. Disertó acerca de Santiago de Compostela.

El admirable autor de las *Sonatas*, hijo de Galicia, que fue estudiante en Santiago, explicó en bellísimos conceptos la influencia espiritual que ejerció en la historia patria la ciudad compostelana; describió magistralmente las grandezas de la ciudad gallega, refiriéndose a sus tradiciones, monumentos y gloriosa historia, y contó ingeniosas anécdotas, relacionadas con la vida escolar, que fueron muy celebradas.

Fue el discurso un trabajo acabado y notable, que valió a su ilustre autor justas felicitaciones.

De Elías Tormo, «Varia. Guia espiritual de España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. 23, 1915, p. 254-55.

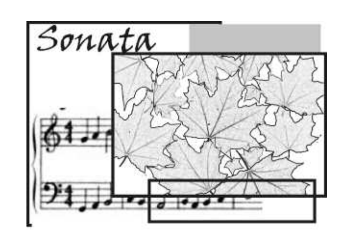
Guía espiritual de España. —La cultura artística y el amor hondamente sentido y muchas veces clarividente por el arte español, son, desde hace pocos lustros, patrimonio ganado por los literatos contemporáneos. En las generaciones anteriores de nuestros poetas, novelistas y críticos no ocurría otro tanto, y el progreso es digno de nota, y de gran estima, particularmente para los que más atentamente a las artes gráficas o a su estudio nos consagramos.

[…] [la Sección de Literatura del Ateneo] organizó una serie de lecturas, igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas.

[…] Seguramente que no se pusieron de acuerdo, ni era del caso, los conferenciantes, y siendo admirables las páginas que leyeron, cada conferencia ofreció una nota distinta. La descriptiva en el gran novelista, que tan admirablemente ha sabido describir el Madrid que vieron sus ojos, hoy cegados. La filosófica, la de la intimidad vital entre el hombre y su paisaje y la de interpretación (de interpretación suya) del pasado de nuestra peculiar civilización, en el joven catedrático de Metafísica, en quien Arte y Ciencia, pensamiento y palabra, ideas y sensibilidad, hallaron el ritmo armónico de la vida nueva. Descripción poética, vibrante, imaginativa, de un neo-romanticismo vivo, en el poeta dramático: demasiado poeta para ser mero retratista de esa Granada mora que prendó hace tiempo sus entusiasmos y su delicada sensibilidad. La nota justa, la preocupación honda de la verdad, el retrato de la madre tal cual lo desea de puntual y exacto el hijo amante, en el señor Veghe: único de los cuatro que hablaba de la ciudad de toda su vida… citando las cuatro primeras.

¿Y qué decir de las conferencias de un Valle-Inclán, de un *Azorín*, de una doña Blanca de los Ríos?

Tales textos, admirablemente leídos —eso de leer bien y de hacer tan amena una lectura como una conferencia hablada, es otra de las conquistas recientes de nuestros intelectuales—, no podían quedar inéditos, ni por su interés ni por el nombre de sus autores. Holgaría, pues, la reseña-extracto, que es además dificilísima sino imposible; fueron obras de Arte, en las que no faltaba pero en las que no sobraba nota, y en que el decir y lo que se dijo daban unidos el relieve de las cosas y el vibrar de las emociones y el matizar de las ideas. El extracto lo desfloraría todo y todos los matices se desvanecerían.



De Valle a don Ramón
La recepción crítica de *Sonata de Otoño*

Javier Serrano Alonso
Universidade de Santiago de Compostela

El 5 de marzo de 1902 se ponía a la venta en las librerías de Madrid un libro de pequeño formato, compuesto por 178 páginas, y con el muy simbolista título de *Sonata de Otoño*. Era el quinto libro que editaba un escritor más conocido como personaje de la vida artística y bohemia de Madrid que como autor de culto entre la juventud finisecular. Era Valle, versión breve y amistosa de un apellido un tanto rimbombante, un joven ya mayor, de aspecto epatante y modélico entre los de su subespecie urbana, la de los rabiosos modernistas. Era un paradigma de *liróforo glauco*[1], si bien de él no se tenía noticia de texto poético alguno, y si de su escasa obra literaria había algo conocido eran sus relatos galantes que se entremezclaban con historias truculentas que se desarrollaban en un marco regional de la Galicia profunda. Valle era una imagen, sobre todo. Delgado, manco, con luengas barbas y melenas merovingias, de amplia nariz sobre la que cabalgaban unos quevedos de carey, llamaba la atención continuamente[2], atención que se veía incrementada con sus continuas intervenciones, algo histriónicas, en los foros de la vida social madrileña: los cafés.

Aunque aún no tuviera, en esos principios de 1902, una obra de referencia por la que destacarlo entre la muy amplia pléyade de jóvenes escritores que empezaron a invadir Madrid desde finales del siglo decimonono, no había duda alguna de que «es Ramón del Valle-Inclán, literato el más original, por su físico y su talento, de la generación nueva», según afirmaba de él, en 1897, Ricardo Fuente (Fuente, 1897: 187). Todavía no se había ganado el respeto intelectual que ya había conquistado un Miguel de Unamuno o, incluso, un José Martínez Ruiz, que luego se llamaría *Azorín*, y aunque los pocos críticos y/o amigos suyos que de vez en cuando publicaban una semblanza sobre el gallego Valle afirmaban solemnemente que era el más alto estilista español, había pocos ejemplos entre su escasa producción que lo demostrasen. Lo cierto es que todo el mundo literario joven de Madrid esperaba de una vez la obra que le sentase en el

[1] Recientemente publiqué un estudio acerca de la satírica imagen que se construyó para caricaturizar a los modernistas, en Serrano Alonso, 2000.

[2] Ya se manifestaba, en este sentido, Ricardo Fuente en 1897: «Si por sus obras no ha pasado aún de las *coteries* literarias, por su original pergeño y extravagante vestimenta ha merecido los honores de la popularidad» (Fuente, 1897: 186). La descripción de Fuente se ajusta a la que nos trasmiten sus retratos de la época, y también a la prototípica del *liróforo glauco*: «Alto, delgado, con cara de Cristo bizantino adornada de lentes; melena merovingia, que, abundosa y desbordante, cae sobre sus hombros; enorme sombrero de gaucho paraguayo; cuellos de tal modo inverosímiles, que obscurecen y dejan tamañitos a los ya célebres de Luis Morote; continente de audaz impertinencia…» (Fuente, 1897: 186-187).

Olimpo de los grandes prosistas. Es más, en pleno fragor de la guerra literaria que se había establecido en aquella España del cambio de siglo, muchos miraban hacia el escritor manco con la esperanza de que se convirtiese en uno de sus mayores generales y que con una obra perfecta, rotunda, como todos imaginaban que sólo él podía hacer, cerrase las bocas de aquellos poderosos enemigos del modernismo. Además, Valle-Inclán se había encargado de inflamar estas esperanzas anunciando un libro excepcional que algunos, con sólo el título y algún fragmento, lo aguardaban como si fuese el Mesías literario. Pero ese libro no era *Sonata de Otoño*; era *Tierra caliente*, obra que venía anunciando como de inminente aparición desde 1896, y que, tras pasar algunos años sin que se terminase de imprimir, algunos seguidores suyos empezaron a mostrarse desesperanzados de que Valle ofreciese aquel mesías literario[3].



Valle-Inclán, además, sufría de una larga temporada de sequía creativa. Todas sus obras se habían publicado en el siglo XIX, y teniendo en cuenta que su cuarto libro, *La cara de Dios,* había pasado absolutamente inadvertido, desinterés procurado por el propio autor al tratarse esta de una novela *alimenticia*, bien podía pensarse que el joven prosista tenía menos interés por escribir que por participar en otras muchas facetas de la actividad artística, como proponerse la interpretación escénica, la dirección de actores, la adaptación dramatúrgica, a lo que habría que añadir los intentos de introducir aventuras en su vida, acudiendo en busca de minas de plata en La Mancha… Su producción en los dos últimos años se limitaba a algunos pocos cuentos, generalmente muy breves, que en principio más parecían escritos por hacerse con unos duros publicándolos en las hojas literarias de los diarios madrileños que con la intención de crear una obra de creación. Aunque no tenemos demasiados datos sobre este aspecto, si no afirmar podemos, al menos, sospechar que Valle-Inclán debió sufrir una importante crisis de confianza sobre sus personales capacidades literarias, y por ello buscaba otras soluciones a su vida, especialmente enfocadas hacia el mundo de la escena. Pero Valle era un escritor, y como tal no dejaba de formular proyectos que llevar adelante. Hasta el momento, el único conocido, el de *Tierra caliente,* nunca terminaba de concluirse, pese a los diversos fragmentos que iba editando. Desde 1899 Valle-Inclán no

[3] Por ejemplo, el 24 de abril de 1899, en el pro-modernista diario *El País*, el anónimo autor de la sección «Indiscreciones literarias» afirmaba lo siguiente: «Valle-Inclán, el autor de *Femeninas*, se propone terminar en breve su libro *Tierra caliente*, colección de pintorescos cuadros tropicales. / Tantas veces nos lo ha ofrecido, que ya no nos atrevemos a esperarlo».

ofreció ni un sólo fragmento nuevo, y los dos publicados en 1901 no pasaban de ser reelaboraciones de otros publicados años antes. Seguramente nuestro autor no confiaba ya mucho en este libro, y necesitaba construir otro texto con una mayor motivación. Ese proyecto sería *Sonata de Otoño*.

Mucho ha interesado la génesis de esta prodigiosa novela, porque siempre ha llamado la atención del crítico y del estudioso cómo nace una obra maestra. Pues bien, el propio Valle-Inclán mixtificó el nacimiento de la primera de las partes de las *Memorias del Marqués de Bradomín* en una entrevista de 1915. Allí explicaba su aventura como buscador de minas de plata en La Mancha, afirmando que había realizado un minucioso estudio del asunto, aunque don Ramón estaba bastante lejos de ser ingeniero. En esta aventura sucedía un hecho muy particular:

> Y una noche del mes de enero, fría, tenebrosa, siniestra, cuando recorría solitario sobre mi caballo el campo lleno de nieve, se me disparó una pistola, atravesándome un brazo y una pierna.
>
> (López Núñez, 1915: 51)

El resultado, según Valle-Inclán, fue el siguiente:

> Estuve tres meses en cama. Y durante mi estancia en el lecho, escribí *Sonata de Otoño*…
>
> (López Núñez, 1915: 52)

Es, como decía antes, una mixtificación. Por los datos que poseemos sobre la génesis y creación de esta novela, difícilmente pudo suceder así[4]. Al menos, no se creó en tres meses, sino en el doble de tiempo. A mediados de 1901 Valle-Inclán empezó a publicar en diarios y revistas de la capital una nueva serie de fragmentos que, además del título particular, iban acompañados de un subtítulo unitario: «Memorias del Marqués de Bradomín». El primer texto ya presentaba, de manera muy resumida, el contenido global de la novela, y el segundo, editado a principios de septiembre, nos ofrecía el título de la primera parte de estas *Memorias*: «Sonata de Otoño». Sin lugar a dudas, y al margen de que don Ramón estuviese o no herido, desarrolló entonces la redacción del libro, que fue entregando en pequeñas píldoras en *La Correspondencia de España*, en *El Imparcial* y en la revista modernista *Juventud*. Finalmente, el penúltimo día del año 1901 se editaba la primera entrega del folletín de la novela en la revista *Relieves*, folletín que se continuó en otras doce entregas más aparecidas entre el 2 de enero y el 12 de febrero de 1902. Sólo, una vez rematadas las entregas, se editó la novela en volumen. El día 5 de marzo el diario madrileño *El Liberal* publicaba un fragmento de la misma con la indicación de que pertenecía a la novela que ese día se ponía a la venta. A partir de ese momento, la visión general que en la España literaria de entonces se tenía de Valle cambió radicalmente: de ser Valle para todo el mundo, pasó a convertirse en don Ramón.

Hoy, un siglo después, no podemos deslindar fácilmente cómo fueron recibidas cada una de las cuatro novelas que forman las *Memorias del Marqués de Bradomín,* porque Valle-Inclán pasó a ser «el autor de las Sonatas», y Bradomín no se construía en una sola, sino en las cuatro a la vez. Pero lo que sí podemos saber es que el impacto que provocó la *Sonata de Otoño* cuando apareció fue único, y el reci-

4 Véase el apartado «Serie *Sonata de otoño*» del «Inventario general de la prosa narrativa breve», en mi libro *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, 1996: 51-58.

bimiento de las otras tres novelas de la serie vino a ser la ratificación de lo que se decía sobre la primera, o todo lo contrario, el enfrentamiento directo y radical contra la estética valleinclaniana; pero sobre esto ya hablé en otra ocasión[5]. Lo cierto es que don Ramón ganó la estimación general, el asentimiento y la complacencia unitaria entre críticos, escritores e intelectuales, efecto que produjo lo que sentenciamos con la expresión «haberse consagrado».

La crítica apareció de manera inmediata. Sólo cinco días después de su presentación ante el público, Manuel Bueno realizaba una más que encomiástica reseña en el diario más importante del momento, *El Imparcial*. Pese a que desarrolla una visión positiva de la obra valleinclaniana, Bueno no se muestra consciente de la enorme trascendencia que tenía esta novela, acaso porque el novelista y cuentista bilbaíno no participaba muy abiertamente en la polémica-batalla modernista. Unos días después, otro autor joven pero de línea más naturalista que la de Valle-Inclán, Manuel Ciges Aparicio, editaba otra interesante reseña en un diario más comprometido con la nueva estética, el periódico republicano *El País*. Ciges muestra auténtica delectación por la obra, y su visión del libro va mucho más allá de lo encomiástico, seducido abiertamente por la belleza y la maravilla constructiva de la novela. No puede sino sentenciar sobre *Sonata de Otoño* lo siguiente: «Arte superlativo es lo que preside a la composición de este libro que nos hace sentir las más varias emociones» (Ciges Aparicio, 1902).

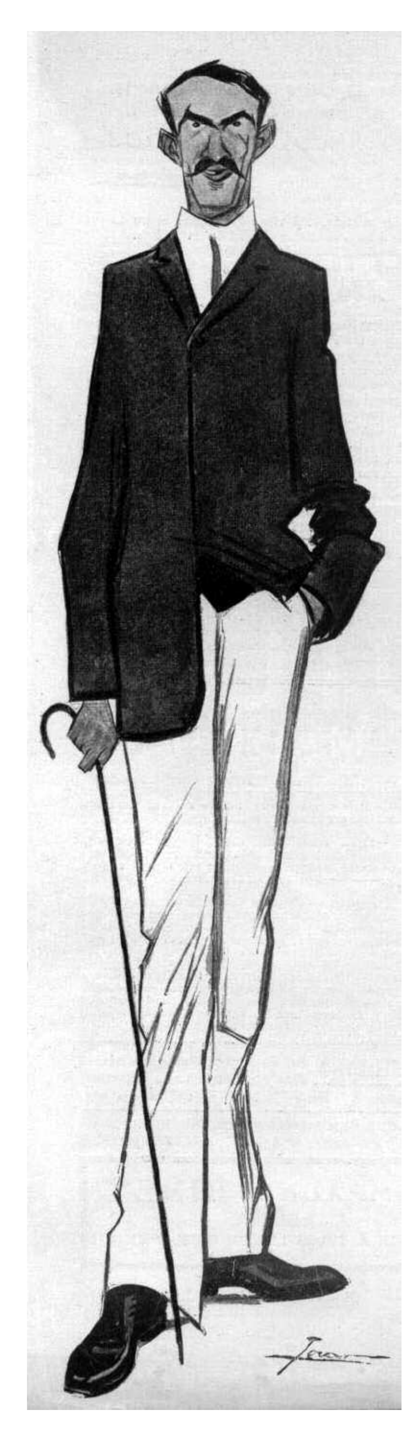
Al fin topamos con el análisis realizado por un crítico y creador modernista, el canario José Betancort, más conocido como Ángel Guerra, que en el diario pontevedrés *La Correspondencia Gallega* ofrecía una visión muy ajustada al tipo de tratamiento crítico que los modernistas daban a sus recensiones. En efecto, su trabajo es menos interpretativo que recreativo; se sujeta principalmente al canon de la «semblanza» o «silueta» literaria[6], donde lo menos trascendental es el juicio, aun menos el estudio, y lo prioritario es la recreación literaria y emotiva de lo que sugiere la obra al ensayista:

> Yo he leído la obra con emoción de piedad y lágrimas. Ahora, al escribir, no hablo por mi cuenta. No hago otra cosa que recordar las visiones del poeta en el libro y gustar de nuevo el sabor triste que dejaron en mi espíritu aquellos amores de otoño que tan pronto se desvanecen.
>
> (Guerra, 1902)

Dos hombres de la cohorte crítica modernista, si bien no pueden ser calificados como creadores abiertamente inclinados a la nueva estética, completan esta revisión de los análisis militantes, es decir, de las exégesis que se hicieron de manera inmediata a la publicación de la novela. Son Luis Bello y Cristóbal de Castro. El primero, en una bella reseña que dirigió particularmente a «los lectores de veinte años», es, acaso, el crítico que percibió con mayor nitidez la trascendencia de esta novela, y por esa razón les hablaba a los lectores jóvenes, «porque sois almas puras —les dice Bello—, propicias a la admiración y limpias de rencor. A vosotros no

[5] En mi artículo «Valle-Inclán y sus críticos. La recepción de las *Sonatas* (1902-1905)», 1995: 285-294.

[6] Sobre la «silueta» literaria, y los tipos de crítica que se daban en el cambio de siglo, habla María Pilar Celma Valero, 1999: 29-33, si bien no se plantea la posibilidad de utilizar el término «semblanza», que posiblemente sea más abarcador que el de «silueta» y marca menos las diferencias con el tipo de crítica impresionista o subjetiva de la que esta autora habla.



Luis Bello.

llega el poder de la crítica profesional». Sabe, y así lo manifiesta, que don Ramón no es un escritor más, ni siquiera uno de los más grandes, sino que es un autor único, incomparable, tan particular que su manera de concebir la creación literaria es exclusiva y eterna:

> Hace ya mucho tiempo que no aparece en libros ni en periódicos un literato de corazón. Se escribe al día con ansía de producir y publicar (…) Y Valle Inclán escribe pensando, no en el público que ha de asomarse hoy al escaparate de las librerías, sino en un público de inmortales que vivieron antes que nosotros para gloria de las letras patrias y en un público por venir que premiará con la alabanza o castigará con el olvido.
>
> (Bello, 1902)

Cristóbal de Castro se declara abiertamente valleinclanista, porque este autor, que tiene para él, entre otros motivos, el mérito de haber traído el *modernismo*, reuniendo en su torno a los pocos «espíritus inciertos» que buscaban un nuevo credo estético, consigue hacer una novela donde «no hay nada que no sea agradable». Sin embargo, Castro no muestra la perspicacia de Bello, pues no logra entender la trascendencia de *Sonata de Otoño*, aunque intuye que en esa línea está la mejor opción para la renovación de la literatura hispánica:

> Si Valle Inclán prosigue en su admirable labor, venciendo las naturales miserias del negocio de libros (…) nuestra literatura se enriquecerá notablemente. Porque el autor de *Sonata de Otoño* ha de ser uno de los contados escritores contemporáneos de quienes se enorgullecerán las generaciones venideras.
>
> (Castro, 1902)

Y en esto sí que supo ser un visionario.

Claro que sería pedir mucho por nuestra parte que estos primeros críticos, que

hicieron estudios de urgencia en el mes inmediatamente posterior a la aparición de la novela, fuesen tan extraordinariamente sagaces como para aquilatar justamente el valor y significación trascendental de *Sonata de Otoño*. Cómo se les iba a exigir que apreciasen el carácter innovador de la obra, su estatuto de novela moderna, cuando aún era difícil apreciar qué era eso de «moderna». Por supuesto, hubieron de quedarse en lo externo, centrados en dos aspectos: el estilístico y lo admirable de la creación de Bradomín. En lo estilístico no había duda, y, en definitiva, no había sino ratificar y engrandecer la opinión ya veterana de que don Ramón del Valle-Inclán era un portentoso creador de prosa estética. *Sonata de Otoño* venía no sólo a ser un nuevo ejemplo de esta cualidad, sino un modelo ya difícilmente superable, si no era el único capaz de ello el propio don Ramón. Sobre su estilo se abocan estos primeros críticos como si fuera el mayor asidero para el elogio, incluso desmedido, de la obra nueva:

> Ramón del Valle-Inclán ha escrito *Sonata de Otoño* con una gentileza de estilo que no desdeñaría Antonio de Solís. Su castellano parece aireado por una ráfaga del siglo XVI. Es sobrio, preciso, flexible, musical y rotundo. Sus imágenes carecen de la dureza deslumbrante que prodigan los escritores pseudo-naturalistas.
>
> (Bueno, 1902)

sentenciaba Manuel Bueno, mientras Ciges Aparicio desborda admiración por esta capacidad casi divina de Valle-Inclán:

> La *Sonata de Otoño* con que hoy nos regala es elocuente oración de místico literario. Plan, estilo, composición, todo es correcto y puro; su aticismo jamás lo turba una palabra trivial o descuidada. Se ve que el autor pule su obra con la paciencia amorosa de un lapidario.
>
> No es posible dar idea de esta hermosa *Sonata de Otoño*.
>
> (Ciges Aparicio, 1902)

La interpretación que de esta admirable cualidad valleinclanesca ofrece Luis Bello es superior. Si algo es destacable en la novela de don Ramón es precisamente su alto valor estilístico:

> Ante todo es un libro *de estilo*. Búrlese quien quiera de esta clasificación. Desde la primera a la última página os maravilla y os atrae un arte exquisito y refinado, que consiste en vestir las ideas con palabras bellas y envolver los hechos de hoy y los recuerdos de ayer en el mismo ambiente de amable y poética ironía. El estilo no acaba en el engarce de los vocablos, ni en la sabia y meditada ordenación de los párrafos y de los conceptos. Es para el escritor la coraza y la espada. Con el estilo llega al corazón; con el estilo se defiende de su mayor enemigo, que es el tiempo. (…)
>
> Valle-Inclán escribe como un magnate del habla castellana. Su prosa es aristocrática y señorial, y el asunto de *Sonata de Otoño* (…), presta al lenguaje el pálido perfume de una nobleza añeja y remota. Es el castellano de otros siglos, resucitado y remozado por un estilista modernísimo.
>
> (Bello, 1902)

[7] Podríamos añadir muchas más citas contemporáneas que caminan en este mismo sentido. Por ejemplo, doce días después de la publicación de la novela, Julio Burell escribía un artículo que seguramente nacía de la lectura de la obra valleinclaniana, y allí afirma que «Valle-Inclán labora y alienta y refina su *Sonata de Otoño*, como el artífice repujara trípticos y custodias y cálices maravillosos», (Burell, 1902), o doña Emilia Pardo Bazán, para quien don Ramón «tiene percepción musical de ciertos aspectos de la naturaleza, de una naturaleza dada, que influye en los espíritus (…) La poética de Valle-Inclán tiene tres manantiales: naturaleza, alma rural y, sobre todo, alma aristocrática, tal cual la condiciona el solar (…) La magia del pasado transpira en *Sonata de Otoño*» (Pardo Bazán, 1904: 264), o, finalmente, la clarividente interpretación de

Cristóbal de Castro, finalmente, se deja seducir por la embriagadora expresión de don Ramón, y así la disfruta:

> La *Sonata de Otoño* es un primor. —En su prosa señoril, delicada, tierna, finísima, gústanse las emociones más sabrosas. —Acaso el lector de mala fe halle artificio y perciba como un tenue suspiro de cansancio que, de cuando en cuando, se le escapa al autor, fatigado de combinar las palabras, de escuchar su ritmo y de pesar y medir los significados. Pero no es lo mismo tejer algodones que bordar con hilos de oro, y conforme a la calidad de la materia, así ha de ser el tiempo que se gaste.
>
> (Castro, 1902) [7]

Pero, a estos los primeros analistas de la novela, no les engaña el arte superior de la *Sonata*, y así como no permiten que los árboles les oculten el bosque, tampoco se dejan arrastrar por el preciosismo y la belleza de su forma, sino que se adentran en lo que Valle-Inclán construye con aquel lenguaje admirable. Y, sin lugar a dudas, si algo les satisface extraordinariamente es la creación de la figura de Xavier Aguiar, el Marqués de Bradomín. Y no es éste un carácter cualquiera, aunque pertenezca a una estirpe más que añosa y recreada, la de los donjuanes, sino que es una recreación tan original y próxima al lector que la interpretación que de tal se puede hacer no deja lugar a dudas: Bradomín existe. Por esa razón, creeríase que la principal labor del autor no ha sido otra que velar hasta lo indecible por transmitir de manera pura e inviolada el recuerdo de aquel nuevo Casanova. Así, al menos, lo interpretaba Manuel Bueno:

> el primer cuidado del escritor ha sido el de que las memorias no perdieran ni un ápice del tono autobiográfico que las hace humanas y verosímiles. Más que un confidente, parece Valle un colaborador asiduo del libertino prócer. Dijérase que mientras el marqués vivía, el literato se preocupaba de anotar sus sensaciones. Tan parejos y confundidos andan al través de las páginas del libro.
>
> (Bueno, 1902)

Por esta razón, Bueno, Ciges Aparicio, Ángel Guerra, Bello y Cristóbal de Castro se abocan al análisis puntual de los rasgos que conforman al gran Xavier de Bradomín, y, sin pretenderlo acaso, ya construyen casi toda la imaginería interpretativa que, a lo largo de cien años, hemos venido empleando siempre que hablamos del divino marqués: «cínico risueño», miembro de la «progenie del caballero Casanova», «voluptuoso», de «moral» sumida al «triunfo de los instintos a todo trance», ya que es un hombre «sensual, irónico y desdeñoso, tres dotes que si no aseguran el dominio del alma femenina por largo tiempo, mantienen a la mujer en una relación de dependencia o inferioridad con respecto al varón», aporta Manuel Bueno al catálogo de tópicos bradominescos, que viene a ratificar Ciges Aparicio cuando afirma que «el sentimentalismo de nuestro marqués, de esa naturaleza tan compleja y a la vez tan simple, en la que intervienen por partes iguales la ironía, el escepticismo, el sensualismo y hasta el

———

un crítico laborioso pero no siempre muy fino, Andrés González Blanco: «Esta sobriedad, esta exactitud, esta justeza es lo más clarífico en la personalidad artística de Valle-Inclán. Aquí, ausencia de todo barroquismo; supresión de todo lo recargado; eliminamiento de lo que no es precisamente indispensable a la expresión literaria. / Así se comprende que el estilo prestigioso del autor de la *Sonata de Otoño* no armase entre los ceñudos críticos tan grande albórbola como el de otros de sus compañeros de generación, más temerarios o menos reflexivos» (González Blanco, 1905: 241). O, finalmente, la rotunda manifestación de uno de los grandes modernistas y propulsores del gran movimiento artístico del fin de siglo, Enrique Gómez Carrillo: «Cet illustre orfévre de la prose castillane ne mérite pas qu'on l'appelle décadent: il y a dans son style trop de force et d'élégance» (Gómez Carrillo, 1906: 134)

sadismo», un sensualismo que Valle-Inclán «sabe hacer adorable», porque las «situaciones más eróticas las torna amables y delicadas velándolas discretamente con su prosa exquisita». Por ello, el sadismo manifiesto de Bradomín queda oculto de tal manera que «el lector apenas [lo] percibe. Y es que Valle-Inclán hace lo que los místicos. Sírvense éstos del amor humano para hacer galante el divino; y aquél toma lo más dulce del divino para santificar el humano» (Ciges Aparicio, 1902).

Pero este «héroe volteriano y elegante, galán a lo antiguo y burlón a lo moderno», según Castro, no impide a alguno de los reseñistas apreciar el indudable valor de otros personajes admirables de la novela, como el tío del marqués, el mayorazgo Montenegro. Luis Bello, incluso, se permite lanzárselo a la cara a doña Emilia Pardo Bazán, a quien recrimina su incapacidad para hallar en su propia tierra un ser así:

> Doña Emilia, que escribe con primor y con fuerza personal de estilo los capítulos de *Los Pazos de Ulloa*, no ha encontrado hasta ahora un corazón de hombre o de mujer; para ser novelista le falta descubrir en su Galicia un carácter como el del vinculero de Lantañón, el magnífico D. Juan Manuel.
>
> (Bello, 1902)

O, cómo no, también se resalta a la «adorable figura de Concha, una Bovary con hijas, tan caprichosa, tan romántica, tan devota, tan sensible, tan hermosamente pecadora como la heroína de Flaubert», como califica a la amante de Bradomín Cristóbal de Castro.

No obstante, toda esta recepción inmediata y directa de la *Sonata de Otoño* tiene una característica común: está realizada por autores tan o más jóvenes que Valle-Inclán, todos ávidos de encontrar textos y autores que, desde nuevas posiciones, puedan hacer frente a la vieja y aún poderosa literatura naturalista. Las reseñas que se editan aparecen en la prensa más benevolente y abierta a los modernistas, como *El País* o *El Imparcial*. Frente a ellos, la prensa más conservadora y reaccionaria prefiere no sólo no publicar análisis de la nueva obra de Valle-Inclán, aunque estas fueran visiones negativas de la novela, sino que optan por hacerle el vacío más absoluto, el silencio total, y ni acogen recensiones ni dan noticia de su publicación. Diarios como *El Correo, El Debate, La Época* o *El Siglo Futuro*, representantes de todo el abanico derechista español, que va del conservadurismo al tradicionalismo, consideran que es más práctico ignorar esta novela —en definitiva, una obra más entre un cúmulo de textos modernistas—, que utilizarla para lanzar nuevos zarpazos contra la gente joven. Sencillamente, no tenían todavía una apreciación mínima de lo que podía suponer esta novela. Igualmente, las grandes revistas de información literaria y de carácter academicista y semiacademicista, como *La España Moderna, La Lectura* o *Nuestro Tiempo*, pasaron también en silencio sobre las *Memorias del Marqués de Bradomín*.

Muy posiblemente, el clima en favor de nuestro autor y de su obra debió correr mucho más profusamente por los varios corrillos literarios de Madrid que por las páginas de la prensa. Casi no debemos tener duda alguna sobre el clima admirativo que se generalizó, pues casi de manera inmediata en prácticamente todo escrito pro o antimodernista empezó a surgir como nombre estelar el de Valle, y fuese cual fuese la postura del crítico en esta guerra literaria, el tratamiento era respetuoso y de alabanza. Pero hubo de pasar tiempo antes de que todo esto se registrase por escrito y se imprimiese. Un año des-

pués de la publicación de *Sonata de Otoño*, por ejemplo, Emilio del Villar editaba un artículo que, en términos generales, podemos calificar de antimodernista. No obstante, gran parte de su trabajo se centra en Valle-Inclán y en la primera parte de las *Memorias de Bradomín*. Y Villar, pese a su dedicación frentista contra la nueva estética, no puede dejar de reconocer la grandeza de don Ramón:

> Valle-Inclán, por ejemplo, figura, y con razón, en primera línea entre nuestros escritores jóvenes. Es uno de los pocos que han estudiado mucho antes de ponerse a escribir, y por eso empezó con un estilo ya formado, y en el cual, desde el punto de vista artístico, hay mucho que aprender. Así, con asuntos sencillísimos, y abominando de mezclar la sociología con el arte, nos produce impresiones intensas y estados de ánimo deliciosos, gracias a su dominio de la sensación, del detalle y del matiz.
>
> (Villar, 1903: 233)

Pese a esto, Valle-Inclán no aparece aquí de manera gratuita y para que el crítico lo elogie simplemente, sino para mostrar que estos autores, incluso en este caso el más digno y alto que puede mostrar el modernismo, alguien que ha estudiado tanto, puede cometer un pequeño tropel de barbaridades lingüísticas, y así repasa decenas de casos expresivos incorrectos o poco apropiados de la *Sonata de Otoño* que, en el fondo y en el sentir de Villar, rebajan y mucho la alta consideración que se tiene al don Ramón estilista.

En esta línea de antimodernismo muchas otras voces explicaron su posición frente al gran narrador gallego. Algunas visiones son abiertamente admirativas, hasta el punto de que se le llegue a considerar el único de los modernistas digno de consideración, como hace Maestre en un trabajo de 1908:

> Valle-Inclán (...) me parece un exquisito escritor romántico, tiene su estilo propio, y ninguno de los verdaderos modernistas ha revelado todavía tenerle. En las obras de Valle-Inclán se observa una finísima labor de orfebre, labor culta, delicada, sutil, incapaz de lastimar los más castos oídos.
>
> (Maestre, 1908: 699)

Pero este tipo de expresiones dedicadas a nuestro autor no son lo habitual. Muchos otros quisieron ver y buscar en don Ramón defectos que ensombreciesen la luz que desprendía Valle. Dionisio Pérez, recalcitrante crítico de la vida y la literatura de principios de siglo, prácticamente trata al novelista de mafioso, como si tuviese un poder desmedido sobre el panorama creativo del momento, dedicándole unas cuantas expresiones que toma de los panegiristas de don Ramón pero invirtiéndolas de forma paródica para burlarse de él:

> no quedaría más obstáculo para romper mi discreto silencio que el posible de que D. Ramón del Valle-Inclán declarase en su tertulia y apostolado vespertinos de la Carrera de San Jerónimo que yo no existo. Cuando este noble Júpiter de nuestras Letras juveniles —relativamente juveniles— afirma que un escritor no existe, es lo mismo que si no hubiese nacido (...) este Cellini del idioma, forjador del párrafo, damasquinador de la frase, engarzador de la palabra —orfebre literario—, como ves.
>
> (Pérez, 1905)

Visiones similares aún se pueden acumular unas cuantas, aunque no tantas, pues incluso grandes militantes de las posturas antimodernistas como Fray Candil (Emilio Bobadilla) dirían de él que está entre los autores «de provincia» que «*traen* algo fresco y original, muy digno de alabanza» (Fray Candil, 1902: 83), o el profesor Deleito y Piñuela, uno de los más redundantes críti-



Ciges Aparicio.

cos de la hueste antijuvenil, considera, y esta vez sin ironías, a Valle-Inclán «refinado cincelador de melancólicas historias galantes, en sus *Sonatas* primorosas» (Deleito y Piñuela, 1911: 44). Pero Valle no dejaba de ser un autor incómodo para lo que el mismo don Ramón llamó «el megaterio antediluviano», un escritor demasiado brillante y excelente como para permitir que su nombre y su obra quedase impoluta ante la crítica aceda que salpicaban contra todo tipo de autor joven, incluido y sobre todo Rubén Darío. Así, algunos críticos manifestaron una animadversión continuada e incluso paranoica contra el escritor arosano, como el quevedista Luis Astrana Marín, que llegó a publicar en prensa y en libros varios ataques insidiosos contra Valle-Inclán (especialmente en un volumen titulado *Gente, gentecilla y gentuza*, y bien puede imaginarse en que parte de este libro quedaba integrado nuestro autor), o el azote de modernistas, el fraile agustino que firmaba con el seudónimo *Antonio de Valmala*, que lo consideraba entre los autores «muy verbosos y sofísticos, muy gárrulos y afluentes, muy dados a las triquiñuelas psicológicas y muy amigos de acentos sibilantes» (Valmala, 1908: 39). Claro que todo esto no pasaba del insulto degradante o de la rabieta cuasi infantil. Es llamativo cómo algunos estudiosos se introducen en una curiosa discusión sobre si ese castellano brillante y fastuoso era realmente castellano o, mejor dicho, si Valle-Inclán escribía en castellano de manera original. El que fuera un prestigioso historiador de la literatura, Julio Cejador, cree descubrir que el español empleado por don Ramón puede tener un secreto no confesado:

> los «traducidos» dice que son gallegos que componen con sintaxis gallega y luego traducen al castellano. Valle-Inclán nos podrá decir si es ese el secreto de su estilo, porque a serlo merecía la pena de que nos pusiéramos todos a aprender gallego.
>
> (Cejador, 1910)

Estas afirmaciones, que están entre la broma y el rendido cumplido, fueron ratificados con otra óptica, por el recalcitrante Astrana Marín, que no sólo lo cree, sino que lo afirma:

> Valle-Inclán escribe en gallego y no, en modo alguno, en castellano, como estoy cansado de repetir. (…) su labor en conjunto es mediana, de segundo orden, cuando no de tercero y aun de cuarto. Sus libros se venden poquísimo y su teatro es irrepresentable. Valle-Inclán constituye el prototipo de esos escritores a quienes se alaba precisamente por no habérseles leído.
>
> (Astrana Marín, 1931: 189)

Frente a esta actitud puramente beligerante, visceral, surge finalmente una última actitud, la del enemigo de don Ramón que

intenta meditar y justificar su posición. Es la de otro polémico poeta y periodista hispanoamericano, al principio de los años veinte, entre otros varios que, queriendo elaborar un trabajo iconoclasta, le salió un acto de terrorismo literario. Me refiero a Alberto Hidalgo y su libro *Muertos, heridos y contusos*, donde, en el breve capítulo que le dedica a nuestro autor, pretende demostrar por qué «Don Ramón del Valle-Inclán, ciertamente, no merece ser despreciado, pero creo que tampoco es acreedor a mi respeto» (Hidalgo, 1920: 118). Esta afirmación se justifica con el siguiente discurso:

> Cuando se es joven y se lee por primera vez a Valle-Inclán, se entusiasma uno más de lo necesario con la elegancia de sus frases, la limpidez de su estilo y la casticidad de su lenguaje. Después que uno ha ido creciendo en edad y en estudios, se va despegando poco a poco de aquella admiración, porque ya no buscamos únicamente en el escritor la pureza de su verbo sino también, y acaso de modo especial, la solidez de su pensamiento o la grandeza de su imaginación, que nos produzcan o el deleite de pensar o el placer de sentir. Y Valle-Inclán, amigo mío, no satisface entonces nuestras aspiraciones, porque él no sabe ni pensar ni hacer pensar, ni sentir ni hacer sentir. Él no pasa de escribir bien, todo lo maravillosamente bien que usted quiera. Me dirá quizás, que eso es suficiente para ganarse la inmortalidad. Pero yo le responderé dejando que el tiempo lo diga.
>
> (Hidalgo, 1920: 119)

Cierra su diatriba con un juego de futurismo más que fallido: «Pasados treinta o cuarenta años, y muerto Valle-Inclán, nadie se acordará de su literatura». (Hidalgo, 1920: 119).

Otros empezaron a construir, de manera más sinuosa y premeditada, una descalificación más contundente. Y esta es una historia más conocida. Me refiero al amplio estudio que Julio Casares dedicó a Valle-Inclán en su libro *Crítica profana*, de 1917. Pero es una controversia compleja, amplia y que nos llevaría un tiempo del que no disponemos.

Después de haber revisado cómo fue acogida la novela en la crítica militante que se dispuso a presentar la obra valleinclaniana tras su publicación, y de haber revisado algunas de las posturas de otros críticos a quienes el trabajo de don Ramón no les satisfacía, habría que analizar cómo fue evolucionando la perspectiva crítica acerca de *Sonata de Otoño* según pasaba el tiempo y cómo esta novela se convirtió en uno de los principales paradigmas de la novela moderna española. Pero deberá quedar para otro momento.

Sólo quisiera, finalmente, señalar lo que el propio autor llegó a estimar su obra señera. A lo largo de los años, Valle-Inclán se fue distanciando no sólo de las *Memorias del Marqués de Bradomín*, sino de la estética preciosista y galante de este primer modernismo. Pero nunca olvidó lo mucho que le debía a esta obra inicial del ciclo bradominesco. Así, en entrevistas que abarcan un muy amplio período, de 1908 a 1926, cuando a don Ramón le interrogaban por cuál era su creación favorita, no dudaba en señalar el valor de esta obra y de las tres que la continuaron. En 1908 ya era plenamente consciente de lo que debía a esta novela, y así, ante la pregunta que le planteaba Augusto Martínez Olmedilla, «¿Cuál es su obra predilecta?», Valle no dudaba en su respuesta:

> Mire usted, sí, voy a contestarle, y esta vez sin vacilaciones ni distingos. Puede usted decir que prefiero *Sonata de Otoño*. No sabré explicar la causa de esta predilección: ni la creo superior a otros de mis libros, ni me ha valido mayores plácemes que los demás. Sin embargo, a ella me inclino: *Sonata de Otoño* es mi obra predilecta.
>
> (Martínez Olmedilla, 1908: 75)

Varios años después, en 1915, otro entrevistador le plantea la misma cuestión y él la responde sin puntualizaciones y directamente: *Sonata de Otoño* y *Voces de gesta* (López Núñez, 1915: 56), y dando un amplio salto temporal, en 1926 de nuevo se le planteó la misma pregunta y a esta le siguió una respuesta similar: *Las Sonatas* (Herrero, 1926). Lo cierto es que las *Memorias de Bradomín* marcaron, como ninguna otra obra suya, toda su vida artística y gran parte del prestigio que disfrutó. Y el motor de esta obra fue, sin lugar a dudas, la *Sonata de Otoño*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Indiscreciones literarias», El País, 24 de abril de 1899.

Astrana Marín, Luis, «Perfiles de autores. Valle-Inclán» [1920?], *Gente, gentecilla y gentuza,* Madrid, Reus, Biblioteca Bergamín, s. a. [1931]: 181-192.

Bello, Luis, 1902, «*Sonata de Otoño*. Para los lectores de veinte años», *El Evangelio*, Madrid, II, 82, 3 de abril: 1-2.

Bueno, Manuel, 1902, «*Sonata de Otoño*», *El Imparcial,* 10 de marzo.

Burell, Julio, 1902, «Escritores jóvenes», *El Imparcial,* 17 de marzo.

Casares, Julio, 1916, «Ramón del Valle-Inclán», en *Crítica profana* (*Valle-Inclán, «Azorín», Ricardo León*), Madrid, Imprenta Colonial: 15-130.

Castro, Cristóbal de, 1902, «Autores y libros. Valle-Inclán y *Sonata de Otoño*», *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de abril.

Cejador, Julio, 1910, «Los literatos jóvenes y su clasicismo», *Heraldo de Madrid*, 27 de diciembre.

Celma Valero, María Pilar, 1999, *Caras y máscaras de 1900 (Siluetas literarias)*, Valladolid, Difácil Editores.

Ciges Aparicio, Manuel, 1902, «*Sonata de Otoño*. (*Memorias del Marqués de Bradomín*), por Ramón del Valle Inclán», *El País,* Madrid, 16 de marzo.

Deleito y Piñuela, José, 1911, *La tristeza de la literatura contemporánea,* Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.

Fray Candil, 1902, «Baturrillo», *Madrid Cómico,* XXII, 11, 15 de marzo: 83.

Fuente, Ricardo, 1897, «Un escritor mundano», *De un periodista,* Madrid, Romero Impresor: 186-203.

Gómez Carrillo, Enrique, 1906, «Lettres espagnoles. L'opinion de M. Bueno sur le modernisme», *Mercure de France*, LXIV, 1 de noviembre: 131-135.

González Blanco, Andrés, 1905, «Ramón del Valle-Inclán», *Nuestro Tiempo*, V, 63, 10 de noviembre: 239-256.

Guerra, Ángel, 1902, «Sonata de Otoño (Libro de Valle-Inclán)», *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 28 de marzo.

Herrero, C. A., 1926, «Lo que piensa Valle-Inclán de algunos escritores», *Región*, Oviedo, 5 de septiembre.

Hidalgo, Alberto, 1920, «Ramón del Valle Inclán», *Muertos, heridos y contusos*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali: 118-120.

López Núñez, Juan, «Valle-Inclán», *Por Esos Mundos*, 1 de enero de 1915: 51.

Maestre, E., 1908, «¿Modernistas o decadentistas?», *Cultura Española*, XI, agosto: 698-700.

Martínez Olmedilla, Augusto, 1908, «¿Cuál es mi obra predilecta? Ramón del Valle-Inclán», *Por Esos Mundos*, IX, 162, julio: 75.

Pardo Bazán, Emilia, 1904, «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, II, 12, marzo: 257-270.

Pérez, Dionisio, 1905, «Con motivo del homenaje. De los jóvenes y de los viejos», *Diario Universal*, Madrid, 21 de febrero.

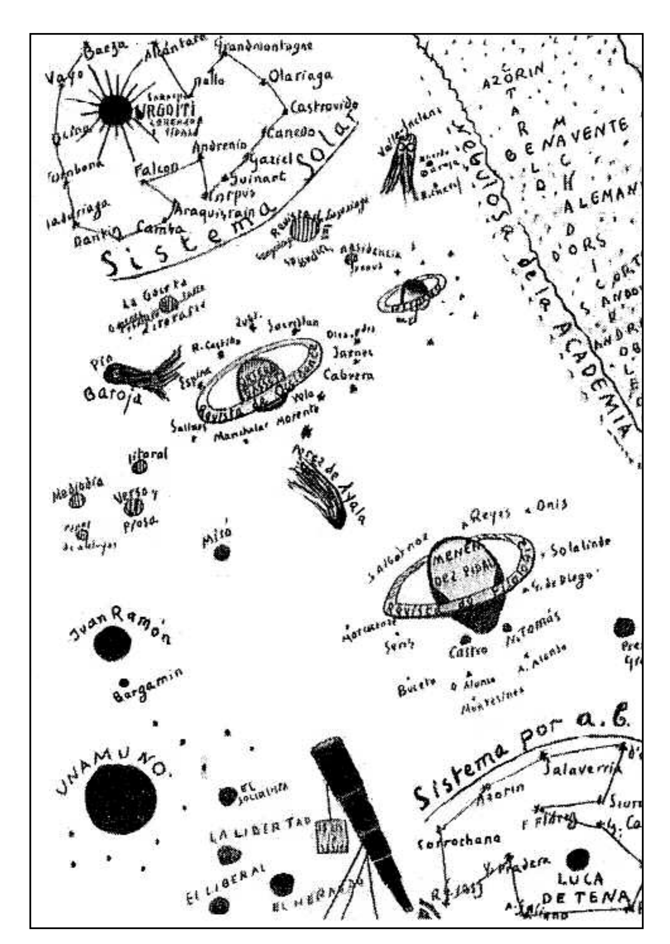
Serrano Alonso, Javier , 1995, «Valle-Inclán y sus críticos. La recepción de las *Sonatas* (1902-1905)», en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, San Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes: 285-294.

Serrano Alonso, Javier, 1996, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Series Maior 3.

Serrano Alonso, Javier, 2000, «Los *liróforos glaucos*. La imagen del poeta en la sátira antimodernista», en Javier Serrano Alonso et al. (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 145-169.

Valmala, Antonio de [Fray Martín Blanco], 1908, *Los voceros del Modernismo*, Barcelona, Luis Gili.

Villar, Emilio H. del, 1903, «El sensualismo literario y el lenguaje», *La Ilustración Española y Americana,* XIV, 15 de abril: 233 y 236.



Universo de la literatura española contemporánea. Unamuno, Juan Ramón Jiménez… son planetas; Valle todavía se consideraba un satélite.
(Cartel literario de la época)



EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN EN EL CONTEXTO EUROPEO

Juan Antonio Hormigón

Comenzaré contando mis diferentes encuentros, los más principales a mi entender, con el teatro y con la literatura valleinclaniana a lo largo de mi vida. El nombre y la figura de Valle-Inclán aparecen por primera vez en mi paisaje cercano siendo estudiante de bachillerato en un colegio religioso, los Escolapios de Zaragoza, del que guardo recuerdos ambivalentes, muchos de ellos buenos, al contrario de lo que mucha gente afirma en estos casos. No era en absoluto un colegio modélico, pero era bastante serio y tuve la suerte de contar con un excelente profesor de literatura tanto en sexto como en Preuniversitario.

Recuerdo muy bien que la *Historia de la literatura universal* que manejábamos como texto de referencia, recogía al final del volumen una selección de fragmentos de obras de los más connotados escritores. Al final aparecía una narración de Valle-Inclán. Se trataba de «La adoración de los Reyes», uno de aquellos relatos breves que el escritor incluyó en la mayor parte de las ediciones de *Jardín Umbrío* a partir de 1903. Fue lo primero suyo que leí. Seguramente no había un ejemplo más apropiado en toda su obra literaria para los procelosos tiempos que corrían.

El cuento me produjo una sensación de curiosidad y extrañeza. Era diferente a cuanto conocía a la sazón, clásicos sobre todo y *Azorín*, Antonio Machado, algo de Baroja, José Mallorquí, Agatha Christie y poco más. La rimbombante autobiografía que Valle había construido y publicado en la revista *Alma Española* el 27 de diciembre de 1903, contribuía a rodearle de una aureola aventurera y extravagante que fascinó fácilmente a un jovencito de quince años como era yo en aquel entonces. El libro de texto la daba como cierta y tardé tiempo en comprender y comprobar que era pura invención y en definitiva, un breve epìsodio de aquel proyecto inconcluso que fue *Tierra Caliente*, aunque algún dato fuera cierto.

La adoración de los Reyes representó también mi primera toma de contacto con la lengua gallega, porque las *Cantigas* de Alfonso X o los *Autos* de Gil Vicente los había estudiado pero no leído. Valle Inclán concluyó aquella y otras narraciones con una jarcha al galáico modo que ignoro por qué razón me aprendí de memoria:

> «Camiñade Santos Reyes
> Por camiños desviados,
> que pol'os camiños reas
> Herodes mandou soldados».

Luego supe, y Varela Jacome escribió sobre ello, que estos poemillas junto a la «Cantiga de vellas», son las únicas incursiones que el frondoso escritor hiciera en gallego.

Sentí, como he dicho, una curiosa atracción por el escritor gallego. Me he

preguntado a veces qué es lo que sucedió en aquel momento que me indujera aquel impulso creciente. Mi profesor de literatura me dijo un día que «Valle-Inclán es un pintor; que con la literatura pinta». Me he acordado siempre de aquella afirmación aunque la entendí en parte. Con el paso de los años he comprendido también que es bastante más que un pintor.

Hubo sin duda otro aspecto que me atrajo de Valle Inclán y fue su relación con el carlismo. Por aquel entonces yo sabía muy poco de todo aquello, aunque un día fui a oír un discurso de Fal Conde en el salón de actos de la Diputación de Zaragoza. Incluso en mi tercer año de carrera subí a Montejurra junto a algunos colaboradores de Carlos Hugo, pero ya entonces me sentía agnóstico, republicano y vagamente de izquierdas. En cualquier caso el fenómeno me interesaba y me resultó muy interesante la experiencia. No creo que sea cuestión de despacharlo con unos pocos lugares comunes. No obstante en mi tiempo de adolescencia era sobre todo la aureola romántica que le rodeaba, los estertores de causa perdida lo que determinaba su atractivo. En la antología que cité al comienzo se insertaba igualmente el primer capítulo de *Los cruzados de la causa* y eso me abrió nuevas espectativas.

La conclusión de mi encuentro iniciático con Valle Inclán fue la lectura de las *Sonatas*. Era imposible encontrarlas en una librería, al menos para un chico como yo, así que en las Navidades de aquel año, aprovechando el receso escolar, lo intenté en la Biblioteca Municipal de Zaragoza. Por aquel entonces no estaba permitido leerlas, aunque eso lo supe más tarde, y menos si el que las reclamaba era un adolescente con cara de niño. Las pedí e inopinadamente salieron una tras otra las cuatro. Recuerdo muy bien aquellas Navidades: salía de mi casa para encerrarme en la biblioteca a leérmelas con avidez a la par que sosiego. Aquello constituyó un placer enorme para mí que no es posible olvidar.

MIS PRIMERAS ESCENIFICACIONES

Las *Sonatas* me produjeron una enorme fascinación, fue mi primer encuentro con una de las obras grandes de Valle-Inclán. Así forjé igualmente una imagen del escritor que luego fui modificando en gran medida. Una imagen que me impulsó a seguir leyendo sus obras en la medida que pude encontrarlas. El primer cambio decisivo en mi comprensión de su obra se produjo en 1964. Era a la sazón director del Teatro Universitario de Zaragoza y realicé una de esas empresas que sólo se pueden hacer cuando uno tiene veinte años, mucho valor y bastante descaro: escenifiqué nada más y nada menos que *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. Fue verdaderamente una aventura tremenda, aunque también coronada por el éxito y no pocos sinsabores[1].

La hija del capitán fue prácticamente un estreno mundial. Existía el antecedente de una puesta en escena con máscaras en Toulouse, dirigida por Martín Elizondo, y de una representación madrileña en una Facultad, pero nunca se había hecho en un teatro con las dimensiones y el caracter del Principal de Zaragoza. El montaje produjo una gran impresión y resultó una experiencia enormemente importante para la revalorización de Valle como autor literario-dramático. En aquel tiempo era todavía

[1] Ver mi ensayo: «Años decisivos», en: VV.AA.: *Teatro universitario en Zaragoza (1939-1999)*. Coordinación de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Prensas universitarias, 2000.

mucha la gente que creía que muchas de sus obras eran irrepresentables; tanto es así que un profesor de literatura de la Universidad zaragozana muy connotado, una persona con la que me llevé muy bien siempre y con la que tuve una relación excelente, llegó a decirme: «¿Está usted seguro de que eso se puede representar?»; le respondí que lo íbamos a hacer y así fue.

A las pocas semanas del estreno, José Luis Alonso me manifestó su sorpresa ante lo que habíamos escenificado e incluso añadió: «Yo no sé cómo puede hacerse eso». Más tarde, en 1968, él mismo escenificó un excelente programa Valle-Inclán con *La enamorada del rey*, *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, lo que desmuestra que sabía perfectamente cómo era posible llevar a cabo aquello. Pero, evidentemente, en aquel entonces causaba sorpresa que se pudiera abordar un texto de las dimensiones y complejidad de *La hija del capitán*. Por otra parte existían dudas sobre cómo aquellas obras iban a funcionar escénicamente. La sorpresa quizás para muchos y para mí también fue su enorme eficacia, así como la existencia de ciertos elementos que hoy consideramos sugerentes y habituales y que entonces no lo eran tanto.

Años más tarde leí un número de la revista *Indice* publicado a comienzos de los cincuenta. Recuerdo que el editorial me sorprendió mucho. Declaraba que habían decidido preparar aquella entrega para que el nombre y la memoria literaria de Valle Inclán no se perdieran, o fueran reducto exclusivo de unos pocos. Percibí algo inquietante en aquellas notas. ¿Tan graves eran las circunstancias del momento? Leyéndolo de nuevo con más atención y sosiego en los prolegómenos del año del cincuentenario, me pregunté qué es lo que había sucedido para que se generara una sensación como aquella en aquel momento. Sin duda había serias razones para hacerla y hay que buscarlas en el acoso de la censura y la exigencia gubernativa de un precio muy alto para los volúmenes que se publicaran. Mediante dicho sistema se pretendía impedir su lectura por parte de las capas populares y limitarlo a quienes poseyeran medios económicos holgados[2].

Pienso que una reflexión así debemos hacérnosla todos porque, efectivamente, se corrió el riesgo de que Valle-Inclán quedara reducido a casi nada, que no se volviera a reeditar, que sus obras no se representaran, que su narrativa no se leyera. Pero fueron sucediendo cosas altamente significativas en España y en otros países, como la representación de *Luces de bohemia* en el Teatro Nacional Popular en París, en una puesta en escena de Jean Vilar, que abrieron el camino a la posible escenificación de los esperpentos. También se produjeron las primeras puestas en escena de *Divinas palabras* en 1961 y 1963, la primera en Madrid dirigida por Tamayo y la segunda en París por Roger Blin, así como de las *Comedidas bárbaras*: la que realizó Adolfo Marsillach en el año 66 de *Águila de blasón* y las que vinieron después. Todo ello contribuyó a dar una dimensión muy diferente de la obra valleinclaniana, a lo que también ayudaron las publicaciones de sus obras en colecciones de bolsillo, logrando en cierto modo que dejara de ser totalmente inaccesible para hacerse un escritor al alcance del público.

A título de ejemplo recordaré que cuando a comienzos de 1964 encontré *Las galas del difunto* y *La hija del capitán,* fue para mí todo un descubrimiento. El volumen

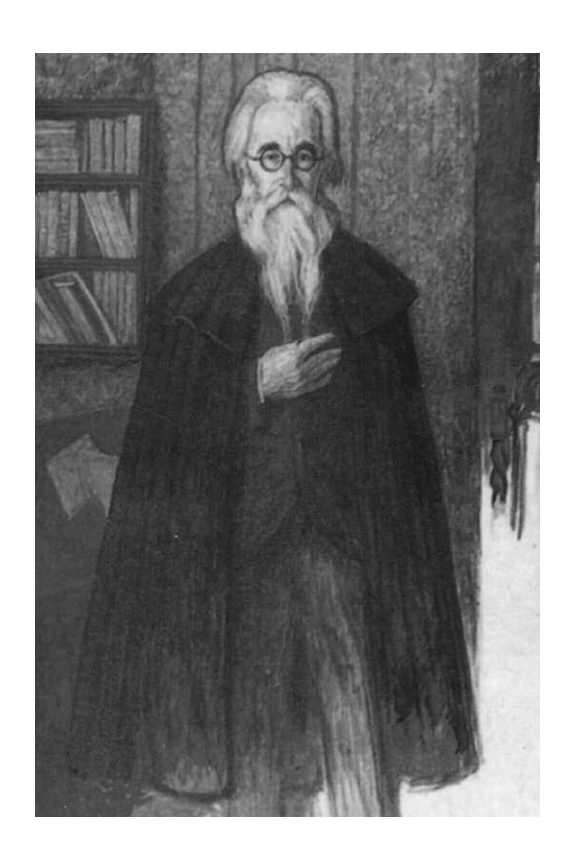
[2] Rodríguez, Juan: «Valle Inclán y la censura franquista I: 1939-1955». Revista *Cuadrante*, nº 4. Vilanova de Arousa, 1999, pp. 23-41.

correspondiente de la *Opera Omnia* o la edición de Editorial Plenitud, ediciones en las que podían leerse, eran muy poco accesibles. Yo logré hacerlo y decidir su escenificación, porque me fue posible acceder a un ejemplar de la segunda que dormitaba en la biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Zaragoza.

Relato estos sucintos pormenores para manifestar que en un plazo relativamente breve, se forjó una perspectiva nueva en torno a Valle Inclán que poco antes no era previsible. Aquella especie de grito de alarma del editorial de *Indice* había encontrado respuesta positiva. Yo por mi parte publiqué en 1972 mi libro *Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. En su momento tuvo una notable repercusión en el medio. Era en cierto modo mi propuesta analítica tras un periodo de experiencias personales en torno a su obra y su sentido del teatro. Evidentemente ahora hay ciertos pasajes que cambiaría y otros que suprimiría. Así suele ocurrir cuando se crece, se trabaja y enriquecemos nuestros saberes.

EL CINCUENTENARIO

Existen otros dos momentos clave en mi relación con Valle-Inclán. El primero de ellos tuvo lugar en el año 79, cuando el Ministerio de Cultura participó en el Festival de las Naciones que se hacía en Caracas. En aquella ocasión se me propuso diseñar y realizar una exposición sobre Valle-Inclán, situación que aprovechamos para llevar a cabo otras actividades. Una de ellas fue la edición de un disco, titulado *Valle-Inclán y su tiempo*, en el que se recogía la voz del escritor leyendo tres poemas y un fragmento de *Sonata de otoño*. Recuperamos la voz de una de aquellas grabaciones en soporte de mica que se hicieron



en los inicios del período republicano, en las que diferentes escritores leían fragmentos de su obra, y que se conservan en los archivos de Radio Nacional. Tuve el placer de que la portada del disco y el Catálogo las hiciera mi buen amigo Joseph Renau, maestro del fotomontaje y el muralismo.

Procedí a preparar una selección de la poesía valleinclaniana para integrarla en el proyecto. En mi opinión su obra poética está infravalorada y a mí me resulta muy interesante. Le tengo gran estima y encuentro extraordinarios libros como *La pipa de Kif*. En esta ocasión tuvimos en cuenta no solamente los tres volúmenes editados en vida del escritor, sino también algunas otros poemas que ya se habían exhumado y que estaban disponibles, como el más conocido y contundente *¡Nos vemos!,* que

escribió después de su segundo viaje a México y que se ha convertido en un texto emblemático. La interpretación corrió a cargo de Rosa Vicente, Alicia Hermida, Pedro del Río, Juan Meseguer y Victórico Fuentes.

También estaba previsto realizar un programa para televisión, concebido como un espacio dramático que incluía varias escenas de obras de Valle-Inclán (*La marquesa Rosalinda, La cabeza del Bautista, ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas,* etc.). Escribí el guión, diseñamos la escenografía y los figurines y lo ensayamos. Todo estaba dispuesto para la grabación, pero problemas de índole administrativa impidieron que finalmente se llevara adelante. El Director General de Teatro en aquellas calendas no hizo lo que era exigible, ni tenía una convicción firme para defender el proyecto, así que tuvimos que conformarnos una vez más. Durante un tiempo pensé que aquello había tenido una importancia relativa, pero más tarde he comprendido que no fue así.

El segundo momento al que hacía alusión, el más intenso sin duda, se produjo en 1986, año en que me encontré con la posibilidad y la responsabilidad de diseñar y dirigir el conjunto de actividades del Cincuentenario. Como suele ocurrir en estos casos, hubo unos recursos muy inferiores a lo que se podía prever para el número de actividades que se programaron. La primera y más ambiciosa fue la Exposición titulada *Valle Inclán y su tiempo*, que ubicamos en el salón de baile del Círculo de Bellas Artes de Madrid. De grandes dimensiones, incluimos en ella aportaciones plásticas de los pintores coetáneos del escritor con los que mantuvo relación, bien porque escribió sobre ellos o porque fueron sus amigos. Otro de sus apartados lo constituía una amplia muestra bibliográfica que agrupaba ediciones originales y algunos pocos facsímiles. Reunimos toda la obra editada en vida de don Ramón. Además se compusieron una serie de grandes reproducciones con la cronología, textos e imágenes, que configuraba el centro de la exposición. Por último publicamos una serie de catálogos, cinco en total, que correspondían a los diferentes terrenos abordados: la exposición *Montajes de Valle Inclán*, *Valle Inclán y el cine*, etc[3].

El Simposio Internacional[4] sobre su obra fue otra de las grandes acciones del Cincuentenario. Se desarrolló en Madrid y se concluyó en Galicia. Programamos la última sesión en el paraninfo de la Fonseca Compostelana e hicimos un recorrido sentimental y de estudio por Vilanova de Arousa, A Pobra, Baión, Cambados, A Lanzada, etc. Fue una mezcla de celebración lúdica y de acercamiento a las fuentes familiares, vivenciales y paisajísticas del escritor.

Fue tanta mi dedicación valleinclaniana en aquel periodo que llegué a rozar una obsesión pertinaz de la que tardé en liberarme. Me acostaba con Valle Inclán en mi cabeza y me levantaba a vueltas con Don Ramón. Fueron ocho meses de un trabajo vehemente, no exento de múltiples tensiones, de organización sumamente compleja y un poco obsesivo en mi entrega.

Lo más prototípico de lo que hicimos en el Cincuentenario fue el intento de establecer una visión globalizadora de la producción valleinclaniana y de los hechos

[3] Los *Catálogos* llevaban los siguientes títulos: *Valle Inclán y su tiempo hoy: Catálogo general; Valle Inclán y su tiempo; Montajes de Valle Inclán; Valle Inclán y el cine y Simposio Internacional Valle Inclán*. Fueron editados por el INAEM del Ministerio de Cultura, en 1986.

[4] Las Actas del *Simposio Internacional* se reunieron en dos volúmenes con el título: *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*. Fueron igualmente editadas por el INAEM en 1989.

artísticos generados a partir de la misma, así como respecto a lo que significaba y suponía. La exposición sobre los montajes nos permitió analizar la evolución de las escenificaciones españolas y extranjeras; la incursión cinematográfica, con el visionado de todos los filmes realizados a partir de sus obras, desde *Sonatas* hasta *Luces de bohemia*, un lenguaje escasamente utilizado para tratar a Valle-Inclán y no siempre con total acierto.

Como complemento a las actividades del cincuentenario edité el epistolario disponible y disperso de Valle. Me interesó sobremanera desde el principio reunir y exponer esa otra dimensión del escritor que aparece en sus cartas. Entre las reunidas las hay públicas, que son escritos de debate o aclaración para los cuales se vale del género epistolar. Otras son privadas, las más interesantes en el plano biográfico y también las que desvelan sus sentimientos o posturas civiles. En muchos casos son sumamente reveladoras[5].

Los epistolarios cuando se organizan y se plantean bien, descubren aspectos sorprendentes de las personas, que en el caso de Valle-Inclán no son nada desdeñables. Ejemplo de ello es que en algunas cartas puede detectarse claramente la crisis ideológica que se produjo a mediados de los diez. Esa transición tiene, entre otros orígenes, la desgraciada muerte de su hijo primogénito, Joaquín María, en una playa de Cambados. Un signo testimonial significativo en este caso lo constituye una carta que dirige a Ortega, en donde transmite unas dimensiones personales que son muy esclarecedoras. Preparar la edición del epistolario junto a la cronología y los escritos dispersos, fue uno de los placeres que me deparó el Cincuentenario.

Mi aproximación y conexión con Valle-Inclán en suma, se forja a través de todas estas circunstancias y procesos distintos. Desde esa primera toma de contacto en la adolescencia hasta la serie de actividades de carácter casi multidisciplinar que pude diseñar y organizar en el año 86. Desde entonces de una manera deliberada, he preferido siempre un tono de sosiego y pausa en mi dedicación para adquirir una mayor distancia que me condujera a una visión desveladora. En cualquier caso me producen hastío los lugares comunes que en ocasiones se manejan o las interpretaciones fantasiosas ajenas al más elemental historicismo, y me interesan en mayor medida las precisiones biográficas documentadas o la valoración de su obra en el conjunto de la literatura española y europea de su tiempo.

EL TEATRO Y SU CONTEXTO

Si trazamos las conexiones entre la literatura dramática valleinclaniana y sus opciones estéticas, podemos establecer una serie de periodos diferenciados que articulan a su vez planteamientos estilístico-dramatúrgicos. Así, en líneas generales, hablamos del ciclo naturalista en torno a Cenizas, del ciclo galaico, de un ciclo modernista y por último del ciclo que engloba los esperpentos. Aunque estas clasificaciones nunca agotan el sentido profundo de las obras, permiten por lo menos organizar el territorio en el que nos movemos.

Es preciso subrayar que Valle escribió una parte de sus obras para la escena, pensando en su escenificación inmediata, y

5 *Valle Inclán: Cronología, Escritos dispersos, Epistolario*. Edición de J. A. Hormigón. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.
—Hormigón, J. A.: «Lectura sesgada de un Epistolario». *Hispanística* XX, Universidad de Dijon, 1986, pp. 229-243.

otra para su difusión como libro, aunque estuvieran destinadas a un escenario hipotético que no existía entre los que estaban a su alcance. Hay que tener en cuenta que la literatura dramática se ha escrito siempre en función del teatro realmente existente en ese momento en la comunidad que habita, para un edificio teatral concreto, para un tipo de códigos escénicos y de interpretación, y una organización de los elencos y compañías inscrita en la forma de producción imperante. Todos esos elementos gravitan sobre el escritor a la hora de elaborar sus producciones literariodramáticas para la escena. Shakespeare no habría escrito como lo hizo si no hubiera tenido unos teatros como los isabelinos, tampoco Lope o Ibsen respecto a los suyos.

Valle escribe algunas obras en función de los elencos que van a representarlas, de la tecnología escénica de que dispone y del tipo de interpretación que existía en la época. Entre ellas figuran desde *La marquesa Rosalinda* y *Cuento de abril* hasta *La cabeza del dragón*. Todas ellas tenían un destinatario concreto y en el caso de la última el proyecto de una compañía de teatro infantil, lo que no debe llevarnos a confundirla con una obra para niños aunque se escribiera para un programa de dichas características-. La propia adaptación que hace de *El marqués de Bradomín*, aprovechando el éxito siempre relativo de las *Sonatas*, respondió a pautas similares: Convirtió a Bradomín en personaje escénico y le otorgó el título de *El marqués de Bradomín, coloquios románticos*.

La actitud del escritor visionario es bien distinta. Construye su composición literariodramática para un escenario hipotético, que quizás no existe aunque sea potencialmente posible. Relativamente pronto, Valle Inclán acomete la creación de textos construidos al margen de la normativa escénica dominante, que se proyectan hacia un teatro quimérico en opinión de muchos. No hacia un teatro ilusorio fruto de la fantasía, sino hacia uno racionalmente factible aunque no lo tuviese en ese momento a su alcance.

Los dos primeros textos claramente atípicos dentro de la historia de la literatura dramática española de los siglos XIX y XX, son *Águila de blasón* y *Romance de lobos*. Estas obras ni tan siquiera llegaron a dejar sin aliento a sus contemporáneos, ni mucho menos a los actores y empresarios de su tiempo. Simplemente no consideraron que aquello fuera teatro, aunque tampoco hallaron una denominación alternativa convincente. Para intentarlo recurrieron a la coartada de refugiarse en el reducto de la novela dialogada. Seguramente pensarían que tampoco lo era, pero su apariencia se asemejaba más a ese género que a la literatura dramática tal como entonces se entendía.

Detrás de estas obras reverbera el antecedente de *La Celestina* y emerge algún tipo de modelización shakespeareana, pero parece plausible que Valle dispuso de fuentes estéticas relativamente más próximas. Respecto a estas dos *Comedias bárbaras* es perceptible la influencia emanada de la escenotecnia y de las representaciones wagnerianas que se realizan en el Teatro Real en la transición del siglo XIX al XX.

INNOVACIONES WAGNERIANAS

El wagnerianismo fue un movimiento sumamente interesante desde el punto de vista escénico, con el que podemos mantener distancias en cuanto a sus planteamiento estéticos pero cuyas innovaciones respecto a la puesta en escena son incontestables. Se trata de un procedimiento renovador como lo fue el naturalismo y



Richar Wagner: *Parsifal*.

como sería más tarde una de sus derivaciones: la obra escénica y plástica del director y escenógrafo suizo Adolphe Appia. Un personaje tan decisivo en las transformaciones del teatro del siglo XX, partió del wagnerianismo para deslizarse paulatinamente hacia territorios conceptuales muy distintos[6].

En síntesis, Wagner elabora unas proposiciones sobre cómo contar una historia literario-dramática, cómo articular la música como parte expresa del relato y también cómo abordar las renovaciones formales necesarias para alcanzar la verosimilitud escénica que pretendía. Las representaciones wagnerianas en el Teatro Real de Madrid forzaron a su electrificación completa. Junto al Covent Garden londinense, fueron los últimos grandes teatros europeos en sustituir la iluminación de gas por la eléctrica. La proximidad de este evento con la composición de las *Comedias bárbaras* así como determinados aspectos estilísticos, establecen una relación entre ambos hechos. Nada de ello le impidió al unísono poner en boca de Bradomín su desdén por la música «de ese teutón llamado Wagner».

El tránsito de la iluminación de gas a la eléctrica jugó un papel decisivo en las transformaciones que se concitaron en numerosos aspectos de la puesta en escena. El sistema de proyectores de arco voltáico que fue la tecnología lumínica dominante hasta fines de los años diez, proporcionaba una luz limpia, blanca, de gran intensidad, que podía ser dirigida. Permitía igualmente producir una amplia serie de efectos y conseguir proyecciones fijas o en movimiento. Hasta la invención de la lámpara incandescente de tungsteno en 1913, las de filamento de carbono cumplieron una fun-

6 Appia, Adolphe: *La música y la puesta en escena* y *La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1999.

ción subsidiaria respecto de las de arco, habida cuenta de los problemas de instalación y fragilidad que presentaban.[7]

La implantación de la luz eléctrica supuso grandes transformaciones en la escenificación, como ya he dicho, aparte de instaurar un grado de seguridad mucho más elevado para los edificios y los propios actores. Básicamente permitía una utilización global del espacio, desde el primer término hasta el foro, o de una zona concreta aislándola del resto. Carecía de los problemas derivados de la combustión gaseosa, el más molesto la aparición de una bruma de vapor de agua en primer término que disminuía la visibilidad. Las capacidades de dirigir y regular propiciaron el deseo de imitar la naturaleza, describir transiciones horarias, diferenciar interiores y exteriores, intensificar los claroscuros, etc. Del mismo modo fue utilizada muy pronto para construir subrayados dramáticos y efectos de imitación de la realidad o meramente fantásticos. El nuevo marco tecnológico indujo en mi opinión una forma interpretativa alejada de la grandilocuencia, el gesto ampuloso y la utilización prioritaria del primer término. La mejor visibilidad en toda la escena produjo igualmente modificaciones en el diseño del movimiento escénico, así como en la definición de escorzos y gestos actorales más breves.

Los nuevos recursos narrativos derivados del empleo de la luz eléctrica, pusieron en manos del autor de *Aguila de blasón* y *Romance de lobos* un instrumento expresivo de perspectivas inusuales entonces. Las didascalias de ambas obras son fiel reflejo con sus propuestas de claroscuros, escenas nocturnas, fulgores rojizos de los troncos que arden en el lar, focalización y jerarquización de los personajes, apariciones fantasmagóricas, propuestas de ámbitos insólitos como el de la barcaza que cruza la ría, etc. Las soluciones escénicas para materializarlas exigían del nuevo sistema de iluminación.

MAGISTERIO SHAKESPEAREANO

En una de sus escasas afirmaciones emblemáticas, Valle-Inclán declara en *ABC* el 23 de junio de 1927: «he hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare». Esta conclusión es sumamente interesante no sólo por sus alusiones shakespeareanas concretas, sino por lo que toca a su planteamiento estructural. Percibimos fuertes aromas que emanan del escritor isabelino en las *Comedias*. En el personaje de Max Extrella late un cierto reverbero de *El rey Lear.* Por otra parte, en un plano más fundamentador, trata de un modo un tanto sorprendente la estrategia de introducción de documentos en las obras literarias. En unas declaraciones a Luis Calvo a propósito de *El Ruedo Ibérico*, publicadas en *ABC* el 3 de julio de 1930, dice:

> «En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época… Shakespeare pone en boca de su *Coriolano* discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque lejos de rechazar esos textos los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan…».

La sorpresa nos la causa al unísono el hecho de que Valle Inclán valore de forma

[7] Ver mi artículo: «Inicios de la luz eléctrica en el teatro». Madrid: Revista *ADE-Teatro*, nº 80, 2000.

decididamente positiva la incorporación documental, procedimiento que utiliza sobre todo en *El Ruedo Ibérico,* y que se remita a *Coriolano* para cotejar sus virtudes y eficacia. En aquel momento no era ésta una obra muy frecuentada en nuestro país; ni de las que se leyeran habitualmente. Hasta la traducción de Astrana Marín de las obras completas de Shakespeare, no he encontrado ninguna traducción ni representación en España[8]. Todo ello dice mucho sobre los conocimientos que el escritor pudiera tener respecto a determinadas cuestiones, y aún más si tenemos en cuenta que vincula muy estrechamente la escritura shakespeareana con el original de Plutarco, que es de donde proceden dichos documentos. Quizás incluso si Valle se refería tan sólo al antecedente de la *Vida de Coriolano,* perteneciente a las *Vidas paralelas* redactadas por el escritor griego afincado en Roma.

No obstante, la afirmación inicial a la que he hecho referencia tiene un calado más profundo. Más allá de que el modelo instaurado por *La Celestina* puede estar también en el trasfondo de una parte de la literatura valleinclaniana, remitirse a Shakespeare suponía adoptar una estructura que era radicalmente diferente de la que dominaba en su entorno y en la España de la época. Valle-Inclán no sólo desarrolla o plantea este modelo estructural, sino que lo asimila y se sitúa en su senda.

Frente al modelo de estructura cerrada que procede de una cierta tradición clasicista y que dominó el teatro realista decimonónico en sus diversas variantes, escogió el de la estructura abierta, existente en el pasado en las obras de Shakespeare y otros isabelinos, así como en algunas de Moliére, de Lope, de Goldoni, de Lenz o de Büchner. En la primera, la conciencia del héroe determina el espacio, el tiempo, la moral de la historia y el resto de los personajes como antagonistas o propiciadores. En ocasiones podemos encontrar héroes negativos, que no ceden por eso su afán de ser portadores de la moral de la historia. En la segunda, la conciencia del protagonista, que no héroe en el sentido de la preceptiva clásica, se ve enfrentada contradictoriamente a la historia de los hechos sociales y en consecuencia relativizada. Tanto la espacialidad como la temporalidad muestran las contradicciones entre lo concreto del conflicto personal y un territorio histórico más vasto. Por último, el lector o el espectador establecen su propia valoración tras presenciar los acontecimientos contradictorios que se le muestran. Ambas estructuras suponen formas muy distintas de narrar los acontecimientos y determinan procedimientos diferentes. La primera produce el drama, la segunda la crónica.

Otra de las afirmaciones reveladoras de Valle-Inclán es aquella en la que dice que «se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario (…) porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación». También en este caso recurre a evocaciones shakespeareanas que cuenta con gracejo extraordinario. El 23 de noviembre de 1933, en la revista madrileña *Luz*, plantea de este modo la cuestión:

> «Shakespeare empezó a escribir *Hamlet* y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. “A esta mujer hay que ente-

[8] Víctor Balaguer estrenó en septiembre de 1877 un cuadro trágico que tituló *Coriolano*, que nada tenía que ver con la obra de Shakespeare, escrito a partir de Plutarco. Se publicó en la Biblioteca Universal, Tomo LVII de la Colección de los mejores autores, en 1880.
Ver: Par, Alfonso: *Representaciones shakespeareanas en España*. Madrid: Victoriano Suárez, 1940, p. 113.

rrarla", se dijo sin duda. "¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico que puede ser mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea". Allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero sólo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que este sea el más noble: un cráneo". Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet».

Quizás esta referencia es bien conocida, pero no me he resistido a transcribirla porque considero que propone algunos elementos básicos de lo que desarrolla en su escritura. Tanto desde el punto de vista literario-dramático como de la creación escénica, esta concepción es fundamental puesto que se contrapone a la visión idealista que ha producido en general el teatro psicologista y todo proceso escénico individualista. Es verdaderamente elocuente que Valle plantee la cuestión de forma tan estricta, porque implica a su vez una forma de interpretación y una concepción del hecho escénico determinadas.

En 1887 se crea en París el Teatro Libre para llevar el naturalismo a la escena. No obstante en sus *Causerie de la mise en scène* publicadas en 1903, Antoine indicaba: «Es el medio quien determina el movimiento de los personajes, y no los movimientos de los personajes quienes determinan el medio»[9]. Se trata de idéntica reflexión de la que hará Valle Inclán años después. Sin embargo el escritor gallego no pretende construir el naturalismo, sino que establece su relación con Shakespeare con todo lo que ello implica. La descripción que hace es muy graciosa, pero lo sustantivo es que muestra cómo en definitiva, la modificación del espacio haría que toda la cadena de acontecimientos que Valle describe se produjera de otro modo. Los dos sepultureros, por ejemplo, que hoy sabemos que eran dos clowns, cosa que posiblemente el escritor ignoraba, caso de que el espacio hubiera sido distinto serían a su vez diferentes.

[9] Sarrazac, Jean-Pierre: *Antoine, l'invention de la mise en scène*. Arles: Actes Sud, 1999, p. 14.

EL GROTESCO

La formulación de lo grotesco es muy temprana en Valle Inclán. Da la impresión de que manejaba algunos materiales sobre el tema de filiación hispánica pero también europea. Es sorprendente que Meyerhold, uno de los grandes directores de escena del siglo XX, no sólo proponga formulaciones similares en torno a lo grotesco en fechas muy próximas, sino también acciones concomitantes. En este caso basta recordar que son prácticamente contempráneas *La Marquesa Rosalinda* o *Aguila de blasón* —con las escenas del robo del cadáver en el cementerio—, y la puesta en escena de Meyerhold de *La barraca de los saltimbanquis*, obra de Alexander Blok sobre la que escribió un capítulo de su libro *Sobre el teatro*. Es aquí donde establece su primera formulación del grotesco.

Ni uno ni otro se conocían en aquel momento ni sabían de sus escritos o escenificaciones, por eso causa notable curiosidad que se den a veces expresiones o afirmaciones casi similares. Al igual que en otros casos, podemos constatar aquí que en

un momento dado, cuando se da una determinada situación estética o ideológica que abarca un amplio territorio social y se convierte en inquietud múltiple, emergen respuestas y actitudes coincidentes.

EL ESPERPENTISMO COMO PROCEDIMIENTO

Como consecuencia de la utilización del modelo shakespeareano, Valle plantea en los esperpentos un tipo de estructura subyacente o latente de naturaleza abierta, es decir, que no está centralizada en la existencia de un héroe cuya autoconciencia centrifugue la totalidad del relato y establezca la única moral; que no adopte la condición de *alter ego* o portavoz del autor.

En la historia de la literatura dramática del siglo XX observamos diferentes modelos estructurales, algunos de los cuales denotan coincidencias con los esperpentos valleinclanianos. A mi modo de ver constituyen la clave de las coincidencias europeístas de Valle-Inclán, su conexión impremeditada con diversos escritores del siglo XX. Dicha proximidad reside en el tipo de estructura, en la que no encontramos un héroe portador de la historia, sino que descubrimos una crónica en cuyo proceso los personajes muestran sus contradicciones.

Luces de bohemia es el ejemplo más acabado de estructura abierta. Otros igualmente magníficos son *Madre coraje* o *Marat Sade*, pero *Luces de bohemia* es absolutamente paradigmática. La utilizo de forma preferente cuando debo explicar la cuestión a mis alumnos de dirección de escena. Esta obra excepcional nos permite hablar de la ausencia del héroe aunque exista un poderoso personaje protagónico, sólo que esto constituye únicamente una referencia respecto a la configuración del reparto. Desde el punto de vista de la funcionalidad de los personajes, Max Estrella en ningún caso es el portavoz de la moral de la historia, sino que se muestra con todas las contradicciones propias de un individuo que se encuentra en una encrucijada vital e histórica concreta.

Otra de las rotundas afirmaciones acuñadas por Valle-Inclán, la última a la que haré referencia, es aquella que encontramos en la escena duodécima de *Luces de bohemia* y que Max Estrella enuncia poco antes de morir: «El esperpento lo inventó Goya, (…) los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento». Esta afirmación lacónica se ha repetido mecánicamente en tantas ocasiones, ha producido tantos comentarios curiosos a partir de su adopción en sentido lato y la encuentro por otra parte tan decisiva, que enunciaré algunas cuestiones al respecto.

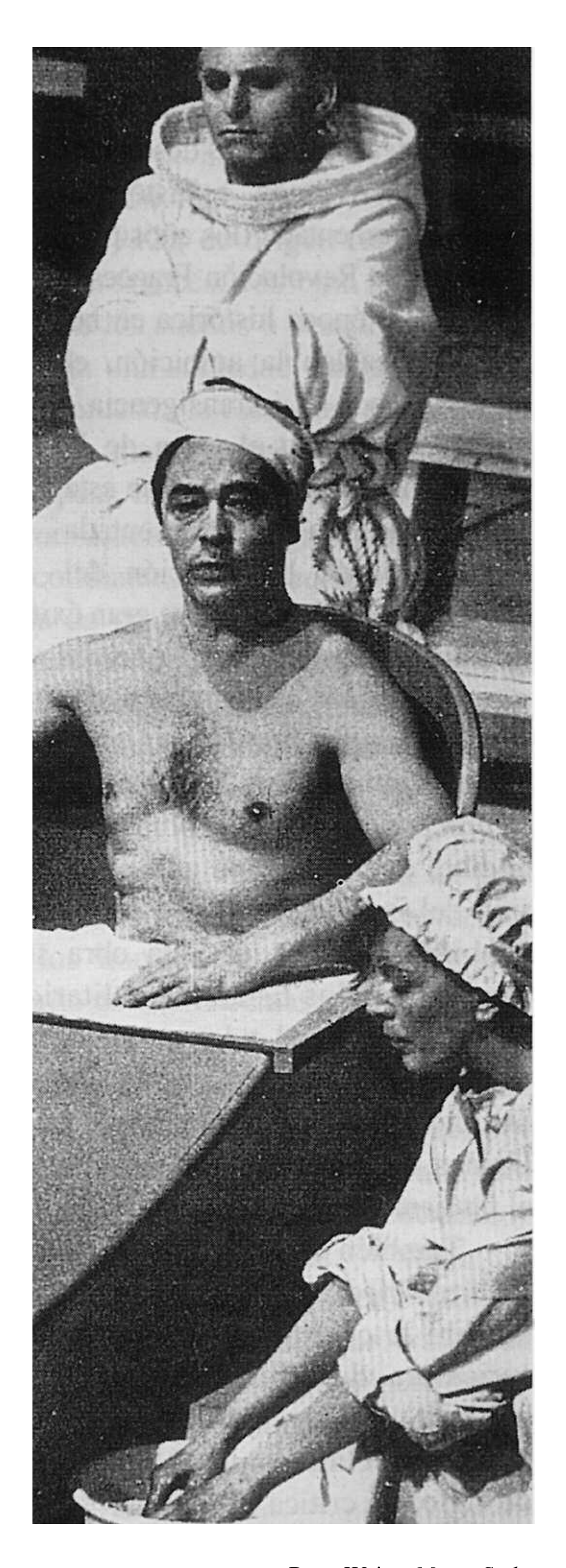
Es bien sabido que existe una notoria ausencia de fuentes enunciadas por el propio Valle-Inclán, respecto a la fundamentación de muchas cosas de las que hizo tanto en el terreno literario como en el de la escenificación, el sentido de la crítica de arte, el modo de abordar los acontecimientos históricos, etc. Posiblemente la causa de semejante vacío se deba a que se situaron en el terreno de las intuiciones, en ningún caso improvisadas sino muy consecuentes, y ello no propició la exégesis de los fundamentos estructurados y articulados de su práctica. Puede que simplemente no quisiera formularlos, aunque este supuesto no casa con la soltura con que se explayó en no pocas de sus entrevistas periodísticas. Quizás por ello las afirmaciones de Max, tan directas y lapidarias en apariencia, adquieren una relevancia evidente.

En principio podemos preguntarnos por qué la referencia a Goya; por qué no a

un segmento más amplio de la plástica que iría de Durero o Brueghel hasta El Bosco, Velázquez o Leonardo, pintores todos ellos que de vez en cuando deslizan algunas de sus obras en una dirección similar en el plano estilístico y que Valle conocía bien. En definitiva, por qué esa elección modélica de Goya, que tampoco nos remite a la totalidad de su obra sino a la estética desarrollada en un período de su trabajo artístico, se convierte en paradigma de su propia escritura.

A través del recuerdo de mis visitas al Museo del Prado, percibí que quizás la respuesta nos la proporcione el propio pintor. Se exhiben allí dos cuadros de Goya, *La pradera de San Isidro* y *La romería de San Isidro*, que prácticamente tratan el mismo tema y que sin embargo fueron pintados en épocas distintas, con una separación entre ambos de unos veinte años. Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así mismo las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución, aunque éstas sean tan sólo un instrumento. En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y *La romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos.

Lo más directamente constatable es el cromatismo tan diferente que se da en ambas composiciones: tonos brillantes en la primera, sombríos en la segunda, pero hay mucho más. Las dos abordan un episodio similar: grupos de madrileños se solazan o acuden a la pradera para honrar al Santo. No tenemos ninguna duda de que el cielo de Madrid era el mismo en las dos ocasiones, pero aquí vemos trocado el azul brillante de una por un tenebroso horizonte en la otra. Las gentes que se han dado



Peter Waiss: *Marat Sade*.

cita son también muy diferentes. En la primera las vemos alimentadas, felices, disfrutando del asueto que la ocasión proporciona; en la segunda aparecen famélicas, con gesto crispado y sombrío. La composición adopta igualmente concepciones diferenciadas: en *La pradera* los personajes la ocupan de manera armónica, escalonada y equilibrada; en *La romería* se apiñan en un conglomerado de cuerpos y rostros que forman una pirámide casi espasmódica.

La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista. Una sociedad con esperanza y humor se había trocado en erial desesperanzado y opresivo a los ojos de quien la observaba. La realidad se había transformado radicalmente y con ella la propia mirada del pintor a la hora de reproducirla. Expresaba sobre el lienzo las contradicciones y sufrimientos que percibía, sólo que pasados por el tamiz de sus propias angustias y tormentas del espíritu que emergían como una proclama a la hora de mostrar su entorno, con independencia de cómo fuera éste en su configuración aparente. Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya.

En *La romería de San Isidro* y otros cuadros del periodo que denominamos pinturas negras, así como en los *Disparates, Caprichos, Desastres de la guerra* e incluso en algunos retratos como *La familia de Carlos IV*, las series de escenas inquisitoriales o de alienados y ciertas obras de carácter testimonial como *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*, etc. lo que emerge es sobre todo la intencionalidad, la opinión y el criterio de Goya respecto de esa realidad que contempla y que convierte en obra pictórica.

Valle capta de manera admirable la mirada del pintor, la comprende y la comparte cuando escribe los esperpentos, *El Ruedo Ibérico* y algunas otras obras. Su alusión a Goya es todo menos anecdótica. Lo que pudiera serlo en mayor medida es aquello de que «los héroes clásicos se han ido a pasear al Callejón del gato», porque en definitiva alude a algo que forma parte intrínseca de la estética valleinclaniana que propone la amplificación deformadora de los personajes para desvelar sus comportamientos, en este caso en el territorio literario dramático.

Cuestión diferente sería plantearnos cómo debe interpretarse ésto desde el punto de vista escénico y de qué modo lo podríamos abordar; si esa amplificación deformante que aparece en el plano literariodramático debemos proseguirla en la escenificación. Personalmente tengo en este momento notables dudas de que deba hacerse.

ESCRITOR EUROPEO

¿Qué queremos decir cuando hablamos de un Valle-Inclán europeo? Quizás cuando atribuimos a alguien dicha circunstancia pensamos en su condición cosmopolita, su capacidad de establecer puentes de relación entre lo heterogéneo, de participar de inquietudes ideológicas y estéticas que comparten e intercomunican diferentes países, etc. En 1784 escribía Inmanuel Kant su obra *Ideas para una historia universal* en clave cosmopolita. En plena ilustración aumentan los viajes y los libros y novelas de viajes, ciertos o fantásticos: los

Viajes de Gulliver de Swift, el *Viaje a Italia* y las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* de Moratín, el *Viaje de un filósofo a Selenópolis* (1804) de Antonio Marqués y Espejo, el Viaje de España (1765) de Luis José Velázquez, etc., que hablan a los suyos de lo visto en otras partes o de aquello que presentan como fantasía de mundos imaginarios para hablar de su entorno. Los libros de Memorias y los Diarios que comienzan a proliferar en la Europa ilustrada, son igualmente testimonios de interrelación continental.

Ciertamente es más fácil de entender su carácter de iberoamericano, ya que visitó aquellos países y escribió cosas sumamente interesantes sobre algunos de ellos. Hay en su obra una evidente impregnación de modos y hablas americanos. Valle pasó algunos momentos importantes de su vida en Cuba, en México y en Argentina y esas estancias quedaron uncidas a su manera de narrar el paisaje y los personajes de aquellos países.

Cuando nos referimos a un escritor, a un intelectual, a un artista confiriéndole el atributo de europeo, pretendemos constatar su contribución intrínseca a su matriz cultural hermanada con su capacidad implícita para coincidir y explicitar un territorio culturalmente más heterogéneo, como era y es Europa. Se trata de huir de tentaciones localistas y dirigirse a un interlocutor mucho más diverso, que comparte inquietudes y camina aspiraciones similares. La dialéctica emergente entre lo próximo y lo lejano.

Hablamos en consecuencia de un Goldoni europeo, tal y como lo definió el Consejo de ministros de cultura de la Unión Europea en 1993, a pesar de que era veneciano y estaba netamente inscrito en la cultura italiana. Sin embargo luego fue parisino. Este tipo de ambivalencia fue de rango parejo en Leonardo da Vinci, Castiglione, Torres Naharro, Luis Vives, El Greco, Velázquez, Boccherini, Haëndel, Mozart, Martín y Soler, Blanco White, etc. La condición de europeos entre los contemporáneos de Goldoni, la podemos otorgar sin reservas igualmente a Voltaire, Rousseau, Diderot o Lessing por la mentalidad que subyace en sus escritos e incluso por su propia actitud vital en algún caso. Después todo fue más ostensible pero no más fácil. Los nacionalismos entre sus muchas perversiones, incluyen una exaltación excluyente del localismo y rechazan la interrelación como especie contaminante.

Valle-Inclán no está alejado de ciertos movimientos europeos, que aunque fueron relativamente atípicos en España emergían con denuedo en Europa. No debemos obviar la filiación modernista de sus inicios, versión hispana del *Art nouveau* o del *Modern stile*, que le inscribe en el cosmopolitismo antes citado. Sus lecturas de libros y revistas franceses en la biblioteca personal de Muruais en su casa de Pontevedra, nos enuncian fuentes precisas al respecto. Los ácidos comentarios de Leopoldo Alas a *Epitalamio* calificándolo sintomáticamente de «un modernista, gente nueva» y la denostación por parte de Cejador tachándole de plagiario de Chateaubriand en *Sonata de invierno* y otras obras, nos hablan de un evidente encono hacia su postura[10].

Como he dicho en otras ocasiones, el Valle Inclán de *Epitalamio* era en cierto modo un cosmopolita de ocasión, por táctica y funcionalismo, que le abriera caminos y le permitiera conquistar un lugar en el sol de la literatura española del momen-

10 Alas, Leopoldo: Paliques en el *Madrid Cómico* del 25 de septiembre y el 9 de octubre de 1897.

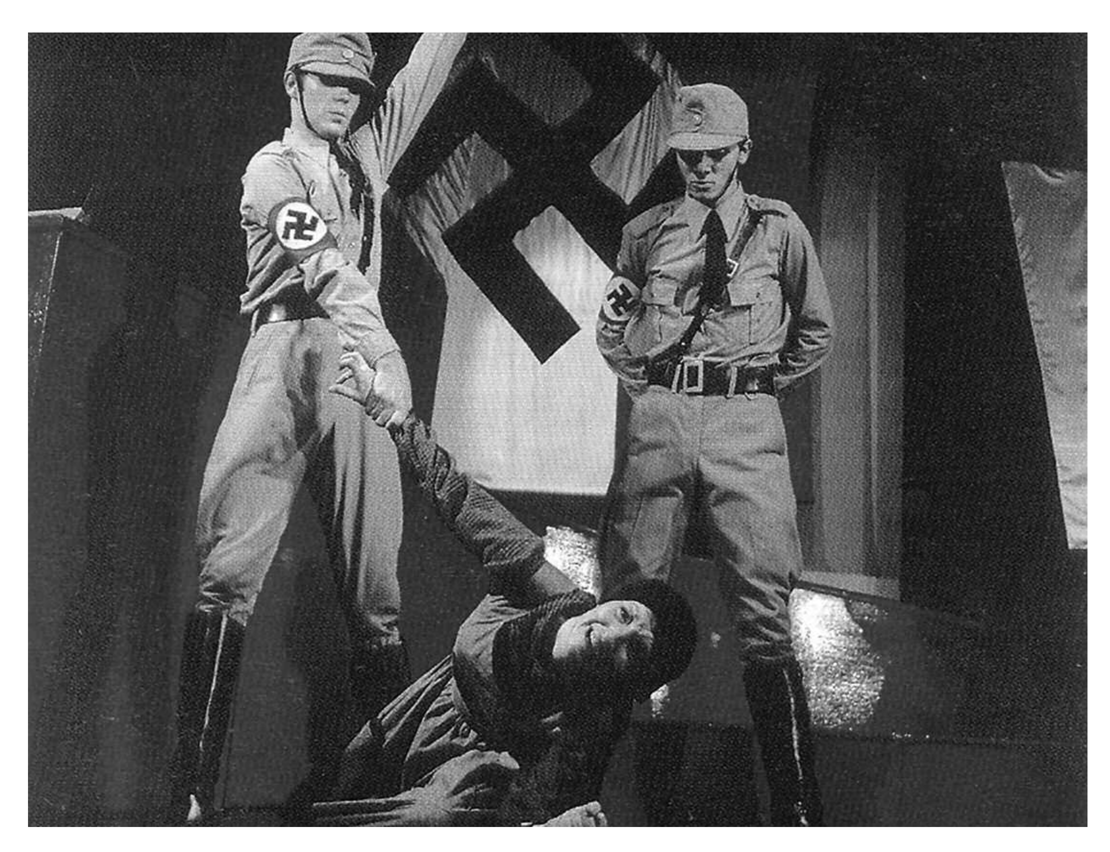
— Cejador, Julio: *Crítica profana*. Madrid: Austral, 1984.

to. Es interesante constatar que en la medida en que su enraizamiento es más gallego y español a un tiempo, su dimensión universal se acrecienta superando lo anecdótico en aras del substrato profundo de las contradicciones y procesos que expone. ¿Por qué debemos considerar *El rey Lear* de Shakespeare, *Tristam Sandy* de Sterne, *Jacques el fatalista* de Diderot, *Wilheilm Meister* de Goethe, *Peer Gynt* de Ibsen, *La ronda* de Schnitzler o el *Ulises* de Joyce, todas ellas narraciones novelescas o dramáticas de viaje o de camino, menos universalistas que *Luces de bohemia*?

Francamente europeísta aparece Valle en relación a las circunstancias traumáticas de la Primera Guerra Mundial. *A media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, seguida de *En la luz del día*, es una narración, me atrevo a asegurar, a la que no se acostumbra a conceder la atención debida. Aparte de la técnica de realismo puntillista que utiliza y desarrollará con mayor hondura en *El Ruedo Ibérico*, el relato posee un vigor e intensidad notables y una agudeza extraordinaria en la descripción interna de los acontecimientos bélicos. Sus crónicas, reunidas más tarde en un volumen, se anticipan a toda la literatura pacifista que irrumpe a la conclusión del conflicto. Escrita en 1916 y revisada para su publicación como libro en 1917, coincide con *El fuego* (1916) de Barbusse y precede a *Batalla naval* (1917) de Reinhard Goering, *En tormentas de acero* (1920) de Ernst Jünger, *Bautismo de fuego de un hombre en 1917* y *Tres soldados* (1921), ambas de John Dos Passos, *El bravo soldado Schweik* (1923) de Hasek, *Sin novedad en el frente* (1929) de Remarque, Guerra (1928) de Ludwig Renn, *El caso del sargento Grischa* (1927) de Arnold Zweig, *Adiós a las armas* (1929) de Hemingway, *Tambores en la noche* (1920) de Brecht, *Cuatro de infantería* de Johannsen, etc.; así como las de escritores españoles en torno a la guerra de Marruecos: *Iman* (1930) de Ramón J. Sender, *El blocao* (1928) de Díaz Fernández, etc.

No obstante adquiere mayor relevancia su inscripción, sobre todo desde las *Comedias bárbaras* y buena parte de los esperpentos, a un expresionismo grotesco que en los años veinte tenía notables representantes en el ámbito literariodramático. Por otra parte, desde el punto de vista estructural Valle engrana con diversas formalizaciones que son básicas en el desarrollo literariodramático del siglo XX y en la transformación del hecho teatral. Me refiero a la epicidad planteada por Brecht o que se deriva de los modelos brechtianos, a la poética que elabora Maiakovski, y en general todos aquellos autores que utilizan el grotesco y también la estructura abierta en sus composiciones, no tan alejados desde el punto de vista estilístico en algunos casos. No considero en este caso a los irlandeses, aunque se le haya querido relacionar con Synge, sino más bien en escritores como Odón von Horvath, un austriaco que escribía en alemán, que tenía pasaporte húngaro y que se ha traducido al castellano. En una de sus mejores obras por ejemplo, *Cuentos de los bosques de Viena*, existen planteamientos dramáticos y elementos de estructura abierta próximos a los suyos.

¿Por qué se mantiene a Valle al margen de estas cuestiones, de este territorio común aunque frecuente ante todo su periferia? ¿Por qué es interpretado tan parcialmente o tan mal en algunos casos? Es cierto que después de la Guerra Civil Española se quiso forzar la certidumbre de que siempre había sido carlista, e incluso se le quiso calzar el equívoco de ser un socialfascista. Todavía a comienzos de los años ochenta,



Bertolt Brecht: *Terror y miseria del III Reich*.

el director de escena y escritor italiano Luigi Squarzina, con quien mantuve diferentes conversaciones en aquellos años, me dijo en una ocasión: «¿Por que le interesa tanto Valle Inclán que era un social-fascista?» Me quedé tan atónito que apenas pude balbucir una explicación.

Indudablemente debemos preguntarnos por qué no hemos sabido argüir y fomentar el universalismo de Valle, o por qué si lo hemos hecho no hemos conseguido que se asumiera como tal. También por los intereses que lo han obstaculizado y por los interesados de que no fuera así. No obstante, en el plano teatral, repasando las escenificaciones que se han hecho de sus obras podemos constatar que en algunas se prescindió de referencias pintoresquistas, haciendo fuerte hincapié en los elementos contemporáneos en su formalización plásticovisual.

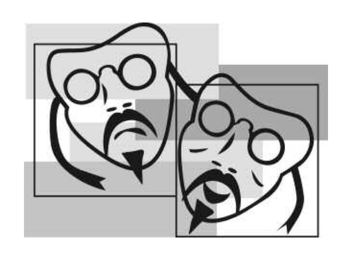
De la misma manera que se estudia Venecia al tratar de Goldoni y que es necesario entender la existencia de ciertas categorizaciones que aparecen en el contexto para comprender sus comedias; quien quiera escenificar una obra de Valle-Inclán tendrá que entender otras referidas a Madrid, a Galicia y algunas regiones de España, a su historia profunda y a la oficial. En ambos casos las propuestas son bastante universalizables. Por ejemplo, que la miseria intelectual no se produce únicamente en estados de miseria material. Ahora vivimos una situación de creciente miseria intelectual, envuelta de falsos oro-

peles y apariencias inconsistentes, y sin embargo no padecemos una enconada miseria material en nuestro país. El tema de la crisis del intelectual que constituye uno de los núcleos dramáticos más elocuentes de *Luces de bohemia*, es extraordinariamente contemporáneo y acuciante. Expresa la noción de cuál ha sido la ejecutoria vital del individuo respecto a lo que considera sus responsabilidades humanas y cívicas. En mi opinión, esto es lo que habría que desarrollar de forma más profunda y prolija al realizar la escenificación.

En líneas generales, no hemos logrado situar lo que viene del sur como algo que también pertenece a Europa y Valle ha sido víctima de ello, a pesar de ser un escritor perfectamente inmerso en una determinada contextualización europea. Bien es cierto que de una forma relativamente autónoma, porque no se han podido constatar y establecer las vías por las que podría haber accedido a muchos de los datos, referencias e informaciones que le otorgaran una carta de naturaleza reconocible como tal. Con frecuencia se sucumbe con cierta alegría a la tentación de reducirlo a una dimensión pintoresca, muy propia de los ignaros localismos sureños.

Desde el siglo XIX, muchas de las cosas que llegaban de España a Europa tenían que poseer el salvoconducto de lo folklórico o lo pintoresco para que pudieran pasar los exigentes filtros intelectuales y difundirse. Esta actitud sigue siendo más dominante de lo que nos gusta creer: nunca llegamos a saciar la sorpresa que nos produce comprobarlo. Valle entró a formar parte de las alforjas que contenían los materiales pintorescos que, merced al concurso de ciertos zafarranchos casuales, conseguían atravesar la frontera norte. Quizás fue todo lo que pudo lograr en este envite. Gracias a que Ramón y Cajal publicó algunas cosas a tiempo, no lo consideraron también en su día «un chico pintoresco del sur» que había descubierto algo, pero que en realidad no lo había hecho porque nadie se daba por enterado y menos que nadie sus conciudadanos gobernantes. No todos han tenido la misma suerte o capacidad que Don Santiago.

Diré por último que la condición europea de Valle-Inclán procede de la estructura que subyace en algunas de sus obras, que lo emparentan con los autores que las comparten en su contexto continental, e igualmente de que su temática, tan hondamente española, es susceptible de ser leída desde una óptica contemporánea ajena a localismos reductores. Pero también es necesario que Europa y los europeos se reconozcan a sí mismos en toda su extensión y sin prejuicios deleznables.



El teatro de Valle-Inclán hoy

Cesar Oliva
Universidad de Murcia

ACTUALIDAD DEL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Si echar una mirada a la obra dramática de don Ramón del Valle-Inclán siempre parece operación especialmente interesante, hacerlo ahora, iniciado el siglo XXI, debe serlo más. La razón no es otra que la de hallarnos ante un autor sometido como pocos a los vaivenes de la moda que, en su caso concreto, significa una pluralidad de opiniones críticas. Valle ha sufrido grandes rechazos, ha apasionado, ha sido denostado, ha motivado ríos de tinta, todo, menos pasar desapercibido. Como típico creador de apariencia anacrónica, su recepción no se ha sabido nunca explicar, pues junto a filiaciones absolutas ha experimentado odios encontrados. La polémica que hace bien poco, finales del siglo XX, ha despertado en su Galicia natal, con partidarios de ser representado por el Centro Dramático en el castellano original o traducido al gallego, demuestra una incesante controversia.

El debate valleinclaniano se inicia a partir del hecho cuestionable de no saber si estamos hablando de un dramaturgo, en el amplio sentido de la palabra, o de un autor que cultivaba narrativa a la manera dialogada. Recordemos sus palabras: «Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas»[1]. Éste es el punto de partida para cualquier reflexión sobre la obra dramática de Valle-Inclán, y sobre su consideración en estos inicios del siglo XXI. No se trata ya de ver su incidencia en la escena española, su valoración presente o su proyección futura, sino de llegar de una vez al acuerdo de si a su obra le cabe o no el calificativo de teatral, en el amplio sentido de la palabra.

Para la mayoría de la crítica finisecular el problema es ficticio. Pocos niegan su condición de dramaturgo, pero nunca la razonan con datos concretos, con relaciones evidentes con un determinado canon escénico más o menos homologable en la época. Decimos que Valle-Inclán supone la cima del moderno teatro español pero nos basta sugerir que lo es por adelantarse a su época, sin precisar a qué movimiento o a qué modelo de obra dramática corresponde su aportación. En definitiva, la crítica se suele apoyar en el carácter original de sus textos escénicos para explicar lo que, por otro lado, no tiene explicación. Incluso se suele justificar su condición inimitable, su alto sentido teatral, con la paradoja de serlo precisamente por alejarse del canon de su época, es decir, del teatro que escri-

[1] Encuesta de *ABC* «¿Por qué no escribe usted para el teatro?», contestada por Valle-Inclán el 23 de junio de 1927. En *Un Valle Inclán olvidado*, Dougherty, Espiral, 1983, pág. 164.

bían y veían sus contemporáneos: el drama neorromántico, la comedia burguesa o el sainete. No deja de ser curioso que para explicar una teatralidad concreta nos basemos en la ruptura con otra teatralidad, esta vez convencional, y con el desprecio a unos modos que fueron los que lo alejaron definitivamente de la práctica escénica. Es decir, que para conseguir algo lo mejor fue alejarse de ese algo.

Todo ello encierra, pues, una paradoja, como antes decía, pero también la imposibilidad de aplicar criterios habituales al estudio de una producción nada habitual. No es posible seguir diciendo que Valle-Inclán es el más avanzado dramaturgo del siglo XX, o el autor que hizo las propuestas más atrevidas de ese período, sin añadir que lo fue lejos de la intención de producir para la escena, en el sentido práctico que se suele entender. Por muy controvertidas que sean sus palabras, por mucho que no las interpretemos al pie de la letra, como quizás corresponda hacerlo, es evidente que al escribir una serie de obras desde 1919, no pensaba en este o aquel escenario, ni en este o aquel intérprete. Ese no pensar así es lo que abre las posibilidades a una imaginación hasta entonces cerrada a la convención dramática del momento, tal y como hizo con *Cenizas* o *El yermo de las almas; El Marqués de Bradomín* o *Voces de gesta*.

En el sentido estricto bien podemos hablar de ciertas dosis de antiteatralidad que domina la inmensa mayoría de sus textos, cosa que quizás explique el porqué de las limitaciones de los últimos montajes llevados a cabo de obras de Valle-Inclán. Todo ello aceptando, de manera rotunda, que dicha antiteatralidad viene referida con respecto al canon de la época, lo que no significa menor poder expresivo, ni menor calidad. Todo lo contrario. De ahí que la gran paradoja de don Ramón sea que escribiera el más adelantado teatro español del siglo XX sin tener la intención de hacerlo. Paradoja que tiene curiosas consecuencias, como se ve en las más recientes puestas en escena de sus obras, en las que, a pesar del mayor conocimiento que hay del autor, ofrecen un muy escaso interés estético. Esta circunstancia conduce a otra paradoja dentro de aquélla: los cómicos más anclados en la tradición, los directores que menos inventan sobre los textos, han obtenido resultados más interesantes que quienes parecen apostar por soluciones propias de la modernidad.

Para comprobar la anterior hipótesis interesa reconocer desde el principio:

1. Que las obras dramáticas más importantes de Valle-Inclán no están escritas siguiendo el canon de la comedia de su tiempo.

2. Que sus más recientes montajes han puesto en evidencia cierto desajuste estético entre texto y representación.

3. Que es necesario advertir algunos conflictos escénicos en el autor, según el análisis de sus montajes, tal y como se aprecia en las propuestas escénicas realizadas sobre el autor de Vilanova de Arousa.

MEDIDA ESCÉNICA EN LA DRAMATURGIA ANTICONVENCIONAL DE VALLE-INCLÁN

Las principales referencias escénicas a las que vamos a aludir se centran en una serie de textos bastantes localizados, justamente los más reiterados en las carteleras durante los últimos años. Al hacer un somero repaso por tales montajes, entraremos sin duda en aquellas obras que bordean los límites de la teatralidad. Dichas obras, que son las que la crítica sitúa en la cima de su arte



Don José Echegaray junto a María Guerrero y Díaz de Mendoza, año 1902.

escénico, son: *Divinas palabras, Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera, Comedias bárbaras, Martes de Carnaval* y *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Lo primero que llama la atención en todas ellas, la mayoría escritas por Valle-Inclán después de 1919, es la medida. Medida en el sentido que da Aristóteles en su definición de tragedia[2]. A excepción de *Divinas palabras* (1919) y, en cierto modo, *Los cuernos de don Friolera* (1921), ninguna de las piezas citadas se ajusta a la medida habitual de cuanto se estrena en España en la década de los veinte. Esas dos disponen de un desarrollo escénico cercano al de las comedias de la época, aunque la división en escenas o cuadros rompe la tradicional estructura en tres actos. *Divinas…* sí refiere tres jornadas, aunque divididas respectivamente en 5, 10 y 5 escenas, que son en suma 20 cuadros con otros tantos decorados que sólo a veces se repiten. *Los cuernos…* dispone de 12 escenas, junto a un prólogo y un epílogo. Están estructuradas, pues, en secuencias a la manera de Shakespeare, sin duda su máximo referente, lo que propone un «teatro de escenarios», como decía don Ramón. Pero *Luces de bohemia,* con las 15 escenas definitivas de la edición de 1924, dispone de una medida superior a la normal, como sucede en cualquiera de las tres *Comedias bárbaras* (1907, 1908 y 1923), mientras que los otros dos esperpentos de *Martes de Carnaval* (*Las galas del difunto,* de 1926, y *La hija del capitán*, de 1927), ambos estructurados en siete escenas, apenas si alcanzan la hora de representación. Las cuatro piezas de *El retablo…*, salvo *El embrujado*, situada arbitrariamente allí, son verdaderos entremeses ampliados más que otra cosa. Sus medidas son inadecuadas para un espectáculo teatral, pues las empresas no suelen admitir producciones a base de pequeñas obras. A la excepción del trabajo realizado por José Luis Alonso en

2 Recordemos tan sólo el primer párrafo de la definición de Aristóteles: «Imitación de una acción de carácter elevado y completa, de un cierta extensión…» (*Poétique*, Paris, 1969).

1966 (con *La enamorada del Rey*, *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*) podemos añadir, con cautela, el más reciente montaje de José Luis Gómez de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en el Teatro de la Abadía (1998), porque éste aparece como un tipo de producción cargada de elementos experimentales, con actores nada habituales en las carteleras convencionales.

PECULIARES PROTAGONISTAS DEL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

La entidad de los protagonistas de las obras que venimos citando enseña aún más los límites de la convención escénica, cuestión que sigue demostrando el escaso aprecio por lo comercial que tenía el autor. Dichos protagonistas no son personajes apetecibles para las cabeceras de cartel de la época, que no olvidemos que eran los propios empresarios. Benavente, Muñoz Seca, los Quintero, sabían muy bien que un reparto debe reflejar perfectamente las categorías sociales de las compañías. El propio Valle aplicó esta norma en *Cenizas* (1899), reescrita como *El yermo de las almas* (1908), pues sabía que un buen papel femenino era sinónimo de aceptación por actrices como María Guerrero, Rosario Pino o María Tubau. Sin embargo, su obsesión por huir del realismo abortó cualquier posibilidad de esbozar siquiera personajes convencionales. De ello da fe en cierto modo el episodio de *Voces de gesta*, con la polémica con el matrimonio Guerrero y Díaz de Mendoza sobre su estreno en Pamplona, en 1912.

En *Luces de bohemia* prescinde de protagonista femenina, dando casi similar importancia al masculino, Max Estrella, y a su acompañante, Latino de Hispalis. El primero muere cuando todavía falta media hora para que caiga el telón final, cosa inadmisible para un actor de prestigio. Este esperpento organiza de manera adecuada el concepto de personaje colectivo frente al tópico y jerarquizado reparto tradicional. ¿Qué empresario elige una obra para su repertorio en la que, cuando muere el protagonista, no termina, como sucede en el Tenorio? Reparemos en que Tamayo, para el primer montaje de la obra, en 1970, eligió a dos primeros actores para esos dos personajes principales, José María Rodero y Agustín González; pero Lluis Pasqual, en su puesta en escena de 1984, prefirió contar con uno de ese nivel, el ya citado José María Rodero, y otro de menor rango y precio para don Latino, Carlos Lucena.

Don Friolera es papel ingrato donde los haya. Tiene mucho texto y es el gran protagonista de la obra, pero carece del encanto de su inmediato precedente que es Otelo. Realmente Friolera es un fantoche que, como tal, parece difícil de llenar de matices como gusta hacer a los actores. Con Tamayo, en 1976, fue interpretado por Antonio Garisa, actor cómico de gran predicamento popular, pero nunca tenido por una gran figura de la escena. El verdadero primer actor de aquella compañía era Juan Diego que, por su físico y edad, prefirió componer el esperpéntico tipo de Pachequín. También doña Loreta, personaje poco apto para actrices que no quieran descomponer su figura, fue interpretado por alguien poco habitual en los escenarios de comedia, Mari Carmen Ramírez, procedente de la zarzuela. El montaje posterior de Mario Gas, dentro del espectáculo completo de *Martes de carnaval* (1993), tuvo a intérpretes sólidos pero nunca primeras figuras de cartel: Juan José Otegui, en don Friolera, Vicente Díez, en Pachequín, y Gloria Muñoz, en doña Loreta.



Luces de Boemia, montaje de Lluis Pascual 1985.

Mayor presencia han tenido siempre los don Juan Montenegro, tipo de gran envergadura trágica, apto para primeros actores como José Bódalo, Antonio Casas y Luis Prendes, que lo hicieron en los años sesenta[3], y José Luis Pellicena, en 1991. *Las Comedias bárbaras* dan pie a una catalogación de personajes más acorde con la tópica jerarquía de las compañías. Hay dama joven (Sabelita), dama de carácter (doña María), galanes (Cara de Plata y sus hermanos, incluso), característicos (Fuso el Loco, El Ciego de Gondar, etc), en definitiva, si no fuera por la dificultad de los múltiples escenarios que propone el autor, las obras parecen estar más pensadas para la escena tradicional que los esperpentos. En este punto hemos de recordar que las dos primeras *Comedias* se escribieron entre 1906 y 1907, es decir, cuando el esquema teatral de don Ramón participaba del mundillo escénico. De entonces incluso viene su boda con la actriz Josefina Blanco.

Peor encaje como personajes principales tienen los de *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. En la primera, Ventolera parece protagonista claro, aunque su papel sea intermitente. Cometido menor es el de la Daifa, que sólo aparece en la primera y última de las siete escenas del esperpento. No igual, pero similar escasa presencia protagonista, tienen los héroes de *La hija del capitán,* la Sinibalda y el Golfante, pensados para actores jóvenes, ésos que jamás encabezan un elenco convencional, como hacen los maduros actores-empresarios de la época. No es difícil comprobar que el teatro español, y el europeo tam-

3 El primero hizo el don Juan Manuel de *Romance de lobos*, dirigido por José Luis Alonso (1970), el segundo el de *Águila de Blasón,* dirigida por Adolfo Marsillach (1966), y el tercero, el de *Cara de plata*, dirigida por José María Loperena (1967).

bién, es un teatro de papeles pensados para actores mayores en edad.

LOS FINALES DE VALLE-INCLÁN

La tercera circunstancia que parece mediatizar las obras de Valle-Inclán ante la posibilidad de su representación viene dada por la presencia de finales impropios para comedias de la época, en el más amplio sentido teatral y convencional. A excepción de *Divinas palabras* y *Los cuernos de don Friolera*, como antes citamos, el resto de sus obras no buscan un final lógico en la línea de los de su tiempo. *Divinas palabras* es una excepción, pues Mari Gaila, después de probar los frutos prohibidos del adulterio, regresa al hogar, eso sí, tras ser lapidada. *Los cuernos…* propone un final trágico, con derramamiento de sangre incluido, y anagnórisis de don Friolera al descubrir que su disparo alcanzó a la hija, en vez de a la esposa. Conclusión grotesca, que enlaza directamente con la estética del esperpento. Pero no acaba ahí la obra, sino que el autor introduce un epílogo que enfría aún más el episodio anterior, y reitera la historia, reiteración de la que, por su singularidad, hablaremos más adelante.

El resto de los finales de las obras escénicas de don Ramón son impropios del teatro. *Luces de bohemia* prolonga el desenlace de la muerte del protagonista, pues toda tragedia debe terminar con dicha muerte. Claro está que entonces hubiera sido tragedia y no esperpento. *Las galas del difunto* acaba con la lectura de una larga carta que en absoluto rubrica otra cosa que el carácter folletinesco de la acción secundaria de la Daifa. *La hija del capitán,* cede el protagonismo de la huida del Golfante nada menos que a la despedida de España del monarca Alfonso XIII.

Más sentido teatral tienen los finales de las *Comedias bárbaras*, aunque la correspondencia de la historia de la saga de los Montenegro con la fecha de redacción de las tres obras abra curiosos vaivenes narrativos[4]. Esto no impide afirmar el carácter teatral de esta trilogía, cuyo aparato expresivo, aún habiendo sido representadas, discute de continuo qué es teatro y qué novela. Recordemos que en este debate se movieron otros compañeros de generación, que lo manifestaron en obras como *La casa de Aizgorri* (1900), de Baroja, o *Niebla* (1914), de Unamuno.

Los finales de las piezas breves de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* están relacionados con su propia medida. Como sucede en los entremeses, se contienen en el propio planteamiento de la pieza: don Igi mata al Jándalo, la Mozuela a su obligado pretendiente, el Julepe hace bueno el cadáver de la Encamada, y los ladrones de *Sacrilegio* no consiguen aclarar el confuso conflicto en el que están. *El embrujado* es pieza que se inscribe en otro código escénico, totalmente distinto al de las anteriores, más cerca de una *Comedia bárbara* y próximo a la convencionalidad del momento. La obra apenas si tiene puestas en escena recientes. Le sucede como a *El yermo de las almas*, *Cuento de abril, Voces de gesta* o *El marqués de Bradomín,* que tampoco han merecido la atención de los productores. Curiosamente, son los textos más escritos y pensados por el autor para la escena. Por último, las farsas incluidas en *Tablado de marionetas,* y que tienen vida más activa en las carteleras, aunque sea en círculos minoritarios, ofrecen finales más en consonancia con la con-

[4] *Águila de blasón* se publica en 1907, *Romance de lobos* en 1908, y *Cara de plata*, que remite cronológicamente a un tiempo anterior a la primera, es de 1923.

vención escénica. También son textos de mayor acción verbal que teatral.

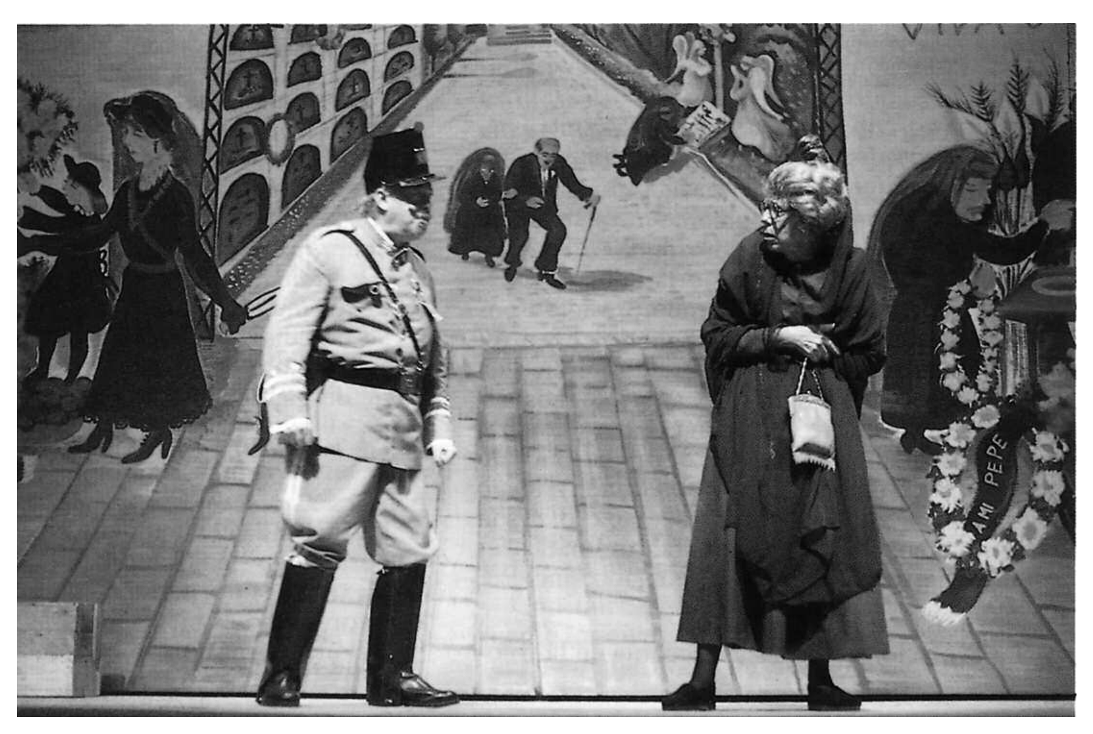
Volviendo a las piezas más representadas últimamente, que son más estimadas por la crítica contemporánea como adelantadas a su época, hemos de convenir que ni medida ni finales invitan a pensar en una relación expresa con el canon del teatro que se lleva en el momento de su redacción. Sólo tenemos que compararlas con algunos de los éxitos de esos años, como *En Flandes se ha puesto* el sol (1910), de Eduardo Marquina, *Puebla de las mujeres* (1912), de los hermanos Álvarez Quintero, o *La Malquerida* (1913), de Benavente. Es más que evidente que la gramática escénica de don Ramón iba por otros derroteros.

AUSENCIAS EN LOS MONTAJES DE VALLE-INCLÁN

Si volvemos a las puestas en escena que se han llevado a cabo en las últimas décadas, y que son de las obras más representativas del autor, advertiremos cierta desproporción entre el contenido y la forma como se han mostrado. Un somero recuerdo de tales montajes permitirá ver, a grandes rasgos, si las producciones responden a las exigencias del texto o, dicho de otro modo, si éste se ha visto traducido en sus términos escénicos de manera adecuada.

Los cuernos de don Friolera, de José Tamayo (1976), basó su concepto de esperpento en una escenografía *naïf* de Mari Pepa Estrada que, al margen del valor como pintura, no consiguió dar el quiebro grotesco que necesitaba el texto para marcar la distancia entre realidad y esperpento. Los telones de cada escena eran un referente demasiado potente para dejar fluir la obra con interés. Similar circunstancia impregnó *Divinas palabras* de Víctor García (1976), en la que el movimiento de los órganos que formaban el decorado ahogaba las palabras de los actores. Es curioso que dos directores tan diferentes, como Tamayo y García, se pusieran de acuerdo al cargar de estilización el escenario en vez de buscar en el interior de las dos historias la profundidad de ambos textos. Ese denominador común de la plástica tampoco fue evitado, sino todo lo contrario, por Lluis Pasqual en *Luces de bohemia* (1984), con una potencia visual que impedía cualquier reflexión sobre el último día de la vida de un poeta bohemio y ciego. El Madrid del escenógrafo Fabià Puigserver era mucho más «brillante» que «absurdo y hambriento», por lo que podemos llegar a la conclusión de que la trampa de la estética, de una estética excesiva, ha hecho caer, uno tras otro, a los grandes directores escénicos contemporáneos.

José Carlos Plaza montó las tres *Comedias bárbaras* (1991) en un verdadero alarde de producción, pues se trataba de programarlas a la vez, e incluso, en algunas sesiones, seguidas, como si de tres largos actos se tratara, con una duración global que alcanzaba las siete horas con descansos incluidos. El verdadero reto fue poder meter en el escenario del María Guerrero los decorados de las tres obras, cuyas estructuras no son nada convencionales. La pluralidad de espacios remitía más a la narración que al teatro, aunque ya hemos indicado que los referentes escénicos no dejan de tener conexiones con el teatro de la época. Aunque sólo sea por curiosidad aportaré el dato de que en la representación completa de *Comedias bárbaras* se ofrecían 50 espacios distintos con 90 cambios de escena. El mérito de esta puesta en escena fue hacer posible, con rápidos cambios de decoración, el



Los cuernos de don Friolera.

paso de la narratividad a la teatralidad, sin necesidad de emplear sólo la luz y los volúmenes, como habían hecho antes Marsillach y Alonso. Plaza, como Loperena en 1967 con *Cara de plata*, prefirió la escenografía corpórea, casi operística, que encaja con el talante grandilocuente de la trilogía, sólo que aquél y sus colaboradores (Paco Leal y Pedro Moreno) extremaron los efectos hacia el grotesco y el esperpento, mientras que Loperena los llevó hacia el drama dialectal que aparenta. En otro lugar he estudiado la relación entre texto dialogado y texto didascálico, sobre todo en *Águila de blasón*[5].

No deja de ser curioso que otros montajes alternativos, llevados a cabo por directores más jóvenes y planteamientos más modernos, busquen soluciones menos espectaculares, intentando decoraciones metonímicas. Es el caso de los producciones de *Divinas palabras,* por *Atalaya* (1998), y *Los cuernos de don Friolera,* por *La Quimera de Plástico* (1994), esperpento al que siguió, por la misma compañía vallisoletana, *Las galas del difunto*, en 1997, y *La hija del capitán,* en 1998.

[5] En «Valle-Inclán: el conflicto entre la novela y el teatro» (en Valle-Inclán universal. *La otra teatralidad*, Universidad de Málaga, 1999) comprobábamos que la proporción entre texto dialogado y acotación era de dos a uno. Tomando la impresión de Austral (2ª ed, 1964), 2590 líne

———

as son de texto dialogado frente a 1403 de didascalias (la proporción exacta es de 1.9 a 1). Esta relación no se mantiene a lo largo de todas las jornadas:

Jornada I. 235 de acotación frente a 205 de diálogo.
Jornada II. 288 de acotación frente a 591 de diálogo.
Jornada III. 331 de acotación frente a 780 de diálogo.
Jornada IV. 319 de acotación frente a 650 de diálogo.
Jornada V. 230 de acotación frente a 364 de diálogo.

LA DIFÍCIL INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES VALLEINCLANIANOS

A los conflictos antes descritos debemos añadir ahora la falta de integración entre la forma de interpretar que parece exigir el teatro de Valle-Inclán, y la que ofrecen las nuevas técnicas de actuación. A pesar de las novedades que éstas aportan, con soluciones plásticas que proponen puestas en escena casi cinematográficas, no podemos decir que Valle-Inclán esté más cerca de ser entendido con estos alardes que con otros montajes menos desarrollados en su espectacularidad. En los últimos años parece como si su gigantesca propuesta dramática requiriera de grandes escenarios, grandes medios y grandes soluciones técnicas. Pero, de nuevo, el Valle-Inclán de finales del siglo XX demuestra que la clave de su compresión dramatúrgica no radica en la forma sino en el fondo. En mi opinión, estaba mejor comprendido en montajes menores de grupos independientes y universitarios que en los de los grandes centros de producción. Salvo la coherente lectura de unos textos difícilmente especificados como dramáticos (caso de las *Comedias bárbaras* dirigidas por Plaza), cuya única controversia quizás proceda de no haber sintetizado el enorme sistema significante que desparrama el autor, con un excesivo detallismo que hacía de todas la peripecias motivos dignos de subrayar, salvo esta circunstancia, digo, la mayoría de las representaciones actuales de los dramas valleinclanianos no han estado a la altura de su talante artístico y estético.

De nuevo hemos de dar la razón a quienes afirman las bondades de la lectura frente a la imperfección de la representación. En Valle-Inclán no hay mejor puesta en escena que la que procede de la imaginación de un lector que interpreta, él mismo, y pone rostro a todos y cada uno de los personajes. Y eso es así frente a las limitaciones de unos montajes que se conforman con la plástica y no ponen orden en la producción significante del texto. De nuevo preferimos el rico juego expresivo que surge de la lectura de una reinterpretación crítica de *El nudo gordiano*, de Sellés, como es *Los cuernos de don Friolera*, que una actuación exagerada en sus perfiles grotescos. Dicha lectura sacará todo el provecho posible de la gran cantidad de referentes literarios que contiene, sin tener que advertir los problemas que surgen de no saber interpretar la reiteración temática que supone contar tres veces, con tres enfoques distintos, el engaño a un suboficial esperpéntico, como señalan el romance de ciego, un tabanque de muñecos y la terrible historia realista del teniente Astete.

Los montajes actuales sobre Valle-Inclán no solucionan el problema de la teatralidad que muestran sus textos, sino que lo acentúa. Se cree que un escrupuloso respeto por ellos, una sacralizada devoción, los salva de cualquier proceso de contaminación, sin reparar en que todo director de escena tiene la comprometida misión de ser intermediario entre la obra escrita y la obra representada. Y sin don Ramón, como hemos tratado de explicar, desde 1920 no escribió unos dramas con referentes escénicos claros, nadie debe ponerlos en escena como si así hubiera sido. Las trampas que ofrecen esos textos son muchas y muy variadas. De ellas, y quizás la más destacada, es la interpretación actoral que requieren esas obras.

Es muy difícil aplicar códigos distintos a los de los actores que necesitaba Valle-Inclán para su teatro, en unas representaciones cargadas de modernidad. No se trata, pues, de una nueva paradoja por

medio de la cual los intérpretes más antiguos (Bódalo, Rodero, Lemos, Garisa) hacen mejor los personajes esperpénticos que los nuevos, sino que los tratamientos que otorgaban sus caracteres estaban más acorde con el estilo literario del autor. Esos guiños con los que los actores adornaban sus creaciones enriquecían todo un sentido viejo del teatro, del que el genio de Valle-Inclán hacía brotar lo moderno y la modernidad. La nueva psicología del intérprete, en la que una mirada interiorizada explica la mayoría de los comportamientos, encuentra serias dificultades para perfilar personajes de vocación exteriorizada.

No nos hemos dado cuenta de este problema hasta que no se han producido montajes, como el de *Martes de carnaval,* de Mario Gas (1993), interpretado por una amplia nómina de nuevos y excelentes actores, todos ellos con demostrada formación y categoría. Entre aquel elenco, dominado por una neutralidad de caracteres que hace difícil el recuerdo de qué actor hacía de qué personaje, sobresalían dos que proyectaban sus trabajos a un imposible olvido, con dos actuaciones verdaderamente modélicas. Alfonso del Real y Miguel Palenzuela eran de verdad, con sus mentiras y trucos, pero de verdad, en la pieza *Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas,* mientras que el resto parecía estar en una actuada mentira, con personajes tan auténticos como Ventolera, Friolera y el Golfante.

Todo ello nos lleva a la conclusión de que la actualidad escénica de Valle-Inclán remite a una difícil comprensión de su teatro, motivada precisamente por su proceloso origen dramático. A ello podemos unir todos los factores complementarios que queramos para comprobar esta realidad. Como el reconocimiento de que en los más modernos montajes del autor de Vilanova se suele producir cierta ausencia del elemento crítico que caracteriza todo su teatro. Un elemento crítico que se desarrolló de manera admirable durante el tardofranquismo, y que hoy necesita de una urgente actualización debida a la evolución por el paso de tiempo. Con Valle sucede como con Brecht, que las circunstancias de su crítica han pasado en el tiempo, aunque no por ello ha de hacerlo lo que suponía el armazón expresivo de su dramaturgia. Creer que sus posiciones políticas pertenecen a otro tiempo, y no intentar buscar las traducciones adecuadas a cada época, es introducirlos en el limbo de la ambigüedad.



LA ACTIVIDAD LITERARIA DE VALLE-INCLÁN EN SU ÉPOCA: LAS CRÓNICAS DE EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO (ANDRENIO)

Mª Carmen Alerm
Taller d´Investigacións Valleinclanianes
Revista *El Pasajero*

En un banquete de homenaje a Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) celebrado el 30 de junio de 1929, «á requerimiento de los presentes»

> tomó uso de la palabra D. Ramón del Valle-Inclán, declarando, para expresar su admiración á Baquero, que si todo escritor escribe para un público determinado, él, muchas veces, al escribir, piensa en cómo juzgará lo que está escribiendo el Sr. Gómez de Baquero. «No creo —añadió— que pueda hacerse mayor elogio de un escritor que la declaración de otro escritor, ya viejo y muy andado, de que le ha escogido como su público ideal»[1].

Bien es verdad que la solemnidad del acto, así como otras circunstancias de índole más personal, pudieron influir en el ánimo de Valle-Inclán. Al fin y al cabo, lo que se celebraba era la inauguración de los nuevos locales de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, evento que se hizo coincidir con la publicación de la primera de las *Obras Completas* de Baquero, a la sazón aquejado de una grave enfermedad que le llevaría a la muerte cinco meses después[2]. Y no hay que olvidar tampoco que en 1928 Valle había firmado con esta editorial un sustancioso contrato que aliviaría por un tiempo sus endémicas penurias económicas[3].

Aun así, es innegable que el escritor gallego agradecía con tan cálido elogio la fiel atención y la creciente estima que Andrenio venía demostrándole desde hacía más de dos décadas: entre 1907 y 1928 escribió alrededor de una veintena de artí-

1 Cito por la crónica de *El Sol* (2 de julio de 1929), p. 4. *Cfr*. también la versión de *La Gaceta Literaria*, que da cumplida información de este acto: «A requerimiento de los comensales, habló también D. Ramón del Valle Inclán. Puso en sus palabras, pronunciadas con aquella especial rotundidad de su ceceo, todo el orgullo magnífico de una humildad franciscana, y con sobria concisión —barroco del laconismo— tributó a Baquero el mayor elogio que un escritor puede tributar a otro, declarándole su público ideal» («Compañía Iberoamericana de Publicaciones. La gran central de la cultura española», *La Gaceta Literaria*, 62 [15 de julio de 1929], p. 406).

2 Eduardo Gómez de Baquero falleció el 16 de diciembre de 1929, por lo que sólo pudo ver editados dos volúmenes de sus *Obras completas: Guignol y Pen Club*. *Los poetas,* publicados en julio y diciembre, respectivamente.

3 Según R. Lima este contrato, «le garantizaba unos ingresos mensuales de tres mil quinientas pesetas a cuenta de sus derechos de autor. Era el mejor contrato de su vida» (Valle-Inclán. *El Teatro de Su Vid*a, Santiago de Compostela, Nigra-Consorcio de Santiago, 1995, p. 265). Como señalan Joaquín y Javier del Valle-Inclán, en la CIAP, que habría de quebrar en 1932, se editaron *Viva mi dueño*, dos reimpresiones de *La guerra carlista*, *Tablado de marionetas* y *Claves líricas* («Las artes del libro», en J. y J. del Valle-Inclán [eds.], *Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, vol. III, pp. 15-16).

culos sobre Valle-Inclán[4], a lo que hay que añadir las páginas que le dedicó en algunos de sus libros más enjundiosos, como *Novelas y novelistas* (1918), *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX* (1924), *De Gallardo a Unamuno* (1926) y *Nacionalismo e hispanismo* (1928), amén de otras referencias dispersas en artículos varios. Y es que la inicial admiración, con el paso de los años, desembocó en una auténtica devoción, lo que no deja de producir cierta sorpresa tratándose de un crítico como Gómez de Baquero: riguroso, ecléctico y más bien indulgente, sí, pero en general poco apasionado en sus juicios[5]. Pues bien, en una reseña de 1926 confesará abiertamente la «emoción sincera» que, como lector, le suscita la obra de Valle-Inclán, «el literato que mejor escribe en España»[6]:

> Acaso sea yo demasiadamente apologético cuando hablo de los escritos de Valle-Inclán; pero si lo soy, no es con estudio ni parcialidad, sino con emoción sincera y espontánea de lector[7].



Eduardo Gómez de Baquero, *Andremio*

Dos años después, a propósito de *Viva mi dueño*, afirmará con vehemente entusiasmo y atinado juicio cómo los libros de Valle, particularmente los más recientes, se prestan a dos lecturas:

> a la lectura codiciosa, seguida, que corre por el hilo de la fábula buscando el desenlace, y a la lectura reposada, voluptuosa, que va saboreando los hallazgos felices de la expresión, las flores del lenguaje, la seducción intuitiva de las imágenes, la emoción, sobria y honda y los paisajes [*sic*] en que

4 Me baso en los datos bibliográficos aportados por J. Serrano Alonso y A. de Juan en su capital *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, *passim*) y en el «Índice de los artículos de Gómez de Baquero dedicados a Valle-Inclán» incluido en el librito de J. M. Pérez Carrera, *Una carta inédita de Valle-Inclán* (Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992, pp. 21-22).

5 Tal como ha subrayado R. Asún en un documentado artículo, «Gómez de Baquero defiende la presencia de un crítico-atalaya que debe desapasionarse, favorecer y defender actitudes antidogmáticas, ecléctico pero documentado y riguroso, consciente de que su papel es el de orador, historiador y literato responsabilizado con el gran público, ávido de noticias y, sobre todo, opiniones en que canalizar las propias» («A la inmensa mayoría: la crítica literaria de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LVII [1981], p. 320).

6 «La literatura española contemporánea», *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos,* Madrid, Historia Nueva, 1928, p. 86; este capítulo apareció previamente en *La Révue de Paris* (abril de 1926).

———

7 «Literatura española. Las marionetas de Valle-Inclán», *El Sol* (24 de abril de 1926), p. 1. Devoción y clarividencia crítica laten al unísono en el siguiente comentario que leemos en su recensión de *Los cuernos de don Friolera*: «Valle-Inclán, si no me engaña la devoción que profeso a su obra, es uno de esos ingenios privilegiados que compendian una literatura, en quienes la tradición viva florece en modernidad y en los cuales adivinamos al clásico futuro» («Aspectos. El último libro de Valle-Inclán», *La Voz* [1 de agosto de 1925], p. 1).

breves pinceladas, finas y certeras, producen una visión fuerte e intensa.[8]

Asertos como éste, en los que la pasión de lector se aúna a la agudeza crítica, justifican con creces el cumplido elogio que le prodigó el escritor arosano, cuyo temperamento y trayectoria vital eran, por cierto, bien distintos de los del afamado periodista madrileño.

Nacidos el mismo año, en 1866, coincidieron en su temprana afición a la teosofía —pronto abandonada por Gómez de Baquero—, así como en sus estudios de Derecho; pero mientras éste «fue un estudiante serio, constante y aplicado» que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado[9], Valle-Inclán no llegó a concluir la que habría de calificar como «carrera espantosa»[10]. Ahí queda, como elocuente testimonio literario de la inquina valleinclaniana hacia los «chabacanos ritos leguleyos» —como leemos en *Farsa italiana de la enamorada del rey*[11]—, la desdeñosa altivez con que el Don Juan Manuel Montenegro de *Águila de Blasón* arroja de su pazo al escribano que iba a tomarle declaración: «Yo me río de la justicia» —sentenciará el atrabiliario personaje[12].

Aunque fue el periodismo su verdadera vocación, Baquero ejerció la abogacía durante algunos años, y llegó a ocupar los cargos de letrado de la Subsecretaría de Gracia y Justicia y de presidente de la Comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública, además de pertenecer a la Real Academia de Jurisprudencia[13]. Nada más lejos, pues, de la azarosa existencia de Valle-Inclán, cuya verdadera tribuna, entre los claroscuros de la bohemia, fueron las tertulias de café, a las que el abogado-periodista eran bien poco aficionado. Tampoco el carácter introvertido y circunspecto de Gómez de Baquero, pulcro en el vestir y reacio a cualquier extravagancia[14], tenía nada que ver con el «extravagante ciudadano» Valle-Inclán[15], quien se preciaba de ser «heterodoxo incorregible, rebelde por naturaleza»[16]. Sin embargo, ya en sus primeras recensiones, Andrenio manifestó una singular fascinación por la «silueta romántica y extraña» del escritor gallego, digna de un «aguafuerte». Así, en 1908, en un artículo sobre las dos primeras *Comedias bárbaras* y *Aromas de leyenda*, escribía con benévola jocosidad:

> Valle Inclán es una de las personalidades más originales de la nueva generación

[8] «Letras e Ideas. "¡Viva mi dueño!"», *El Sol* (1 de noviembre de 1928), p. 1.

[9] *Vid*. la monografía de J. M. Pérez Carrera, *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Turner Libros, 1991, p. 149.

[10] Según su propio testimonio, viajó a México en su juventud para no «recibirse de abogado» y con el dinero que su familia le había proporcionado a tal efecto (R. Barrios, «Don Ramón María del Valle-Inclán en México. En charla cordial y amena con el marqués de Bradomín», *El Universal* [19 de septiembre de 1921]; *apud* D. Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, Fundamentos, 1986, p. 110).

[11] En J. Urrutia (ed.), *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 36), 1995, Jornada III, p. 141.

[12] Ed. de A. Risco, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 34), 1994, Jornada III, Escena II, p. 176.

[13] J. M. Pérez Carrera, *Op. cit*., p. 24 y R. Asún, Art. cit., p. 297. En 1925 ingresó en la Real Academia Española de la Lengua.

[14] J. M. Pérez Carrera, *Ibíd*., p. 39.

[15] Como es sabido, de «eximio escritor y extravagante ciudadano» le calificó Miguel Primo de Rivera en sus de sus célebres «notas oficiosas».

[16] Con estas palabras justificaba Valle su escasa idoneidad como miembro de la Real Academia Española de la Lengua (V. Tamayo, «Don Ramón del Valle-Inclán está de acuerdo en absoluto con D. Emilio Cotarelo Mori», *La Voz* [24 de noviembre de 1934]; *apud* D. Dougherty, *Op. cit*., p. 271).

literaria española. Su silueta romántica y extraña, que está pidiendo el tributo del aguafuerte y los pinceles, parece una proyección de esa personalidad espiritual. Si Valle Inclán fuese un sujeto obeso y sonriente, rebosando salud y equilibrio físico, nos asombraría que pudiese ser autor de tales obras. Hay que reconocer que tiene el «physique du rôle», la catadura de un poeta romántico[17] y señoril, á quien la naturaleza, amiga de contrastes y de burlas, no ha jugado la mala pasada de otorgarle una envoltura vulgar, impropia á todas luces del creador del Marqués de Bradomín[18].

Años más tarde, en una excelente semblanza que le dedicó en *La Esfera*, volverá a glosar a tan «fina figura que parece arrancada de un lienzo antiguo español», pero esta vez con tintes más apologéticos, pues no en vano el crítico madrileño se consideraba ahora como admirador y amigo suyo:

Valle Inclán es inconfundible. Su aspecto va gritando que es un artista. La Naturaleza le ha dado la máscara que convenía á su espíritu.

Hace poco, en una comida que le dimos algunos de sus amigos y admiradores, Unamuno le definió con una palabra justa. Lo que caracteriza á Valle Inclán es el estilo, y el estilo es la personalidad que en él rezuma en esa figura de cuadro antiguo español[19].

Dado que el artículo se publicó a principios de mayo de 1922, la «comida» a que se refiere el periodista corresponde con toda probabilidad al banquete de homenaje que el 1 de abril de ese año un buen número de intelectuales y artistas tributó al escritor gallego en el restaurante Fornos de Madrid[20]. Parece, pues, que a la altura de 1922, Valle y Andrenio ya habían entablado relaciones personales; pero lo que no sabemos hasta la fecha es en qué momento se iniciaron. La primera referencia que he hallado data del 29 de octubre de 1914; se trata de una carta dirigida a Ortega y Gasset en la cual alude al periodista en términos peyorativos: «En un artículo donde Gómez de Baquero capea su insignificancia, hallé estas palabras de usted: «La filosofía es la ciencia general del amor»[21]. Por aquel entonces, el «insignificante» Gómez de Baquero había dispensado a Valle-Inclán un elogioso y a la vez inteligente análisis de sus novelas carlistas[22], lo que

[17] Al parecer, ese presunto «romanticismo» de Valle es indisociable de la visión que Baquero tenía del escritor, a quien en otro lugar habría de definir como «el más romántico de los actuales literatos de primera categoría» («Aspectos. España y el romanticismo», *La Vanguardia* [24 de junio de 1926], p. 7).

[18] «Revista Literaria. *Águila de blasón,* comedia bárbara en cinco jornadas. *Romance de lobos*, comedia bárbara en cinco jornadas. *Aromas de leyenda* (poesías)», *El Imparcial* (31 de agosto de 1908). Reproduce literalmente estas palabras al comienzo de su reseña de *Los cruzados de la Causa*, publicada en *La España Moderna* en febrero de 1909.

[19] «De la vida que pasa. El gran don Ramón», *La Esfera*, 435 (6 de mayo de 1922), p. s/n.

[20] J. y J. del Valle-Inclán reproducen una reseña periodística de este acto: «En honor de Valle-Inclán», *La Voz* (3 de abril de 1922); *apud* R. del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas* (Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 229-231). Recientemente, X. Núñez Sabarís y M. P. Veiga Grandal han dado a conocer otros testimonios periodísticos en su artículo «Ecos en la prensa de un homenaje periodístico a Valle-Inclán en Madrid (1922)» (*Anuario Valle-Inclán I. Anales de la literatura española* contemporánea, 26, 3 [2001], pp. 205-218). En ninguna de estas crónicas figura el nombre de Eduardo Gómez de Baquero entre los asistentes, aunque dado el elevado número de los mismos (unos trescientos), la lista, claro está, no es completa. Además, la presencia de Andrenio en el banquete queda confirmada por su referencia al discurso de Unamuno, quien «dijo que Valle-Inclán era, ante todo, un estilo, un gesto, una acentuación personal y por tanto, un ente vivo, un hombre» (*El Eco de Galicia*, 167 [7 de mayo de 1922]; *apud* X. Núñez Sabarís y M. P. Veiga Grandal, *Ibíd*., p. 210).

[21] *Apud* J. A. Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 542.

[22] «*Los cruzados de la Causa*, de Valle-Inclán», *La España Moderna*, 242 (febrero de 1909), pp. 158-165; «*El resplandor de la hoguera*, de Valle-Inclán», *Ibíd*., 249

evidencia la total injusticia de semejante exabrupto, cuya justificación podría hallarse, sin embargo, en otras circunstancias que convendría tener en cuenta: Baquero era desde hacía años el redactor-jefe de *La Época*, el órgano periodístico del partido liberal-conservador y, como tal, mantuvo un estrecho contacto con Cánovas, Silvela, Dato y Antonio Maura; justamente en marzo de ese mismo año de 1914 el periodista se había presentado a las elecciones —sin éxito— por la coalición de Maura[23], un político de «exigua mentalidad»[24], responsable de la política de «Real Orden»[25] y, por si fuera poco, presidente de la Real Academia Española de la Lengua (1913-1925). En las antípodas, pues, de las convicciones más profundas de Valle-Inclán; no podemos sino recordar el estruendoso «¡Muera Maura! ¡Muera el Gran Fariseo!», que resuena en *Luces de bohemia*[26].

Con todo, el conservadurismo de Baquero, basado en la doctrina del «justo medio» y siempre ponderado[27], fue amortiguándose con el paso de los años. Prueba de ello es su abandono de *La Época* en 1922 para incorporarse a la redacción de *El Sol* y de *La Voz*, al tiempo que ingresaba en las filas de la izquierda liberal de Santiago Alba. Según Pérez Carrera, el viraje ideológico se produjo hacia 1918, y tuvo como acicate el viaje al frente de Italia, como corresponsal de *La Época*, durante la Primera Guerra Mundial[28]. Ello permite establecer un cierto paralelismo con el impacto que provocó en Valle su experiencia como cronista de guerra para *El Imparcial,* un diario en que también colaboraba Andrenio en calidad de crítico literario[29]. Quizá, la coincidencia de ambos en *El Imparcial,* así como el creciente progresismo del crítico madrileño, facilitó el acercamiento de posturas e incluso el nacimiento de una amistad. Sea como fuere, lo cierto es que el 18 de marzo de 1924 Valle dirigió a un Baquero cada

———

(septiembre de 1909), pp. 141-147; «*Jerifaltes* (sic) de antaño», *El Imparcial* (22 de noviembre de 1909). Los tres artículos fueron publicados posteriormente, bajo el título de «Valle Inclán. Las novelas de la guerra carlista», en el volumen *Novelas y novelistas* (Madrid, Calleja, 1918, pp. 217-243); en adelante citaré siempre por esta edición.

23 *Vid*. J. M. Pérez Carrera, *Op. cit*., pp. 28-31.

24 Esto es lo que, a juicio de Valle, distingue al político español del mexicano Porfirio Díaz (J. López Núñez, «Valle-Inclán. Dos palabras», *Por Esos Mundos* (1 de enero de 1915); *apud* D. Dougherty, *Op. cit*., pp. 53-54).

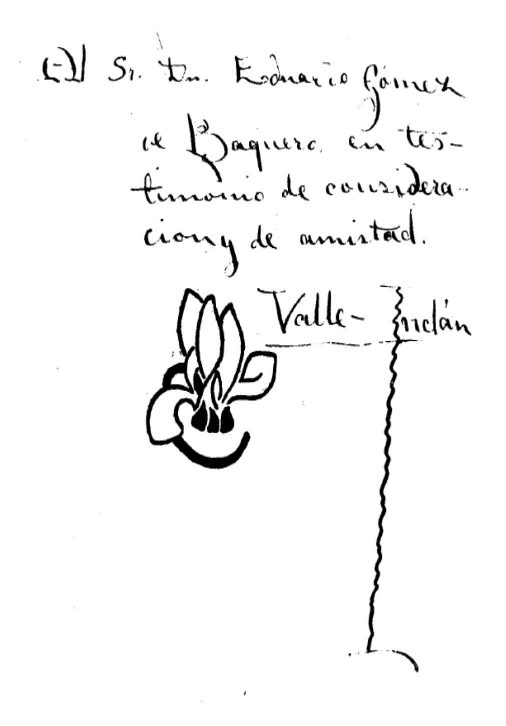
25 Como anota A. Zamora Vicente en su edición de *Luces de bohemia*, «*La Real Orden* alude a un procedimiento de gobierno, muy utilizado por Don Antonio Maura, y que conducía a los resultados previstos pero sin el engorroso y lento trámite parlamentario» (Madrid, Espasa-Calpe [«Clásicos Castellanos», 180], Escena II, p. 22, n. 17).

26 *Ibíd*., Escena IV, p. 57.

27 Como señala Pérez Carrera, «dentro del partido conservador, "Andrenio" mantuvo casi siempre una actitud moderada, bastante alejado (*sic*) de los elementos caciquiles y ultramontanos que tanto abundaban en aquella formación política» (*Op. cit*., p. 28). Celoso siempre de su independencia de criterio, «Gómez de Baquero se definió a sí mismo, y durante años, como "Conservador anarquista"», según ha subrayado R. Asún (*Art. cit*., p. 296).

28 *Op. cit*., pp. 30-32. El investigador se hace eco del testimonio de Ramón Pérez de Ayala, quien, el día del entierro de Andrenio, le contaba al periodista Darío Pérez: «Cosa sorprendente la de este escritor que ha rejuvenecido durante los últimos años. Juntos fuimos cronistas de la gran guerra y llegaba a excitar mis nervios con su oquedad. Parecía no hallarse enterado del movimiento de las ideas, de la inquietud profunda de los días atormentados que en todas las esferas del pensar vivíamos. Y luego esta última década se ha mostrado conocedor de todos los problemas: todos los abordó con sutilezas de crítico erudito y preparado y en su cerebro se operó una reacción que le coloca en la vanguardia del pensamiento. Tengo para mí que la guerra provocó esta transformación» (*Heraldo de Aragón* [21 de diciembre de 1929]; *apud* Pérez Carrera, Ibíd., p. 30).

29 Afirma Pérez Carrera que la participación de Andrenio en este periódico (desde 1901 a 1916), donde «está lo mejor de Gómez de Baquero como crítico literario de actualidad», pudo haber sido «un puente dilatado, aunque poco perceptible, entre las dos orillas que señalan *La Época* y *El Sol*» (*Op. cit*., p. 59).


Al Sr. Dn. Eduardo Gómez de Baquero, en tes-
timonio de considera-
ciony de amistad.
Valle-Inclán

Carta de don Ramón a *Andrenio*.

vez más indignado con la dictadura de Primo de Rivera[30] una carta en que dejaba constancia de la «consideración» y la «amistad» que ahora le profesaba.

No puede ser más elocuente la inequívoca complicidad con que le confiaba su honda preocupación por la situación de España —«un pozo negro lleno de ratas fétidas»[31]—, y por el destierro de Unamuno[32], que Andrenio atacó con denuedo por esos años. De gran interés documental para conocer el proceso de gestación de *El ruedo ibérico*[33], este testimonio es una carta de gratitud por la reseña de *Cara de Plata*, publicada en *El Sol* tres días antes. Agradó especialmente a Valle-Inclán la apelación a la picaresca para caracterizar el «coro popular» de aldeanos y mendigos[34] —«la colectividad moinante» en palabras del escritor— que estaba condenando a la extinción al «individualismo feudal» simbolizado en Montenegro[35], así como la estrecha vinculación que establecía el crítico entre esta «comedia bárbara» y *Divinas palabras*[36]. Por supuesto, tam-

30 Es sintomático que pocos días después del golpe de estado, Baquero publique un artículo titulado «Conviene que haya herejes»; con el tiempo su oposición al régimen se agudizará (*vid*. Pérez Carrera, *Ibíd*., pp. 33-37).

31 El texto fue publicado por J. M. Pérez Carrera en *Una carta inédita de Valle-Inclán, Op. cit*; la reproducción de este documento figura en un apartado, sin numeración de páginas, titulado *Facsímil de la carta autógrafa de Valle-Inclán*.

32 «La actitud de las Universidades —escribe Valle— ante el caso de nuestro Don Miguel, hace bueno a Narizotas cuando mandaba cerrarlas».

33 Sobre éste y otros aspectos relevantes del texto, remito al apartado «Comentario de la carta» incluido en J. M. Pérez Carrera, *Una carta inédita…*, *Op. cit*., pp. 13-16.

34 «"Cara de plata". Las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán», *El Sol* (15 de marzo de 1924), p. 1.

35 «Desaparecido el mundo de los hidalgos —escribía Valle-Inclán—, su única representación es el cortejo hampón que va por las carreteras. Tiene, como usted ha visto, tipica (*sic*) picaresca. Acaso restos de una remota invasión de gitanos, en algún oscuro siglo de la Edad Media. Hay una casta perfectamente definida, con su caló, y un regimen (*sic*) de viejos soberanos, o monarcas familiares. Estos hampones reciben aqui (*sic*) el nombre de móinantes y su casta, la Móina. Ha desaparecido el individualismo feudal, y ha quedado la colectividad moinante» (*Loc. cit*.). La misma preocupación por la desaparición de los mayorazgos le expresaba el autor a Rivas Cherif un mes antes: «En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata, Águila de Blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos y escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor —con todos sus vicios— eran los hidalgos, lo desaparecido» (C. de Rivas Cherif, «Apuntes de crítica literaria. *La Comedia Bárbara* de Valle-Inclán», *España*, 409 [16 de febrero de 1924]; *apud* J. y J. del Valle-Inclán [eds.], *Entrevistas…*, *Op. cit*., p. 258).

36 «Tal importancia tiene ese coro —leemos en la reseña de Baquero—, que ha podido hacer por sí solo la cuarta de las *Comedias bárbaras*, que no lleva el título: la tragicomedia *Divinas palabras*. Es el coro, desprendiéndose de

bién habría de complacer al autor de *La lámpara maravillosa*, empeñado en «cavar la hueca y pomposa prosa castiza» sintiendo «el imperio de la hora»[37], estas luminosas palabras de su «lector ideal»:

> El estilo de Valle-Inclán tiene cierto corte lapidario. Sus fórmulas parecen definitivas; ostentan una elegancia epigráfica. Tienen el son íntimo de la lengua, sin ser hijas de un casticismo estudiado. La savia arcaica renace en su modernidad[38].

Varios años habían transcurrido desde que viera la luz en *El Imparcial* el primer artículo conocido que Andrenio escribió sobre Valle-Inclán; en él se ocupaba —junto a dos obras más de Pardo Bazán y Gutiérrez Gamero, respectivamente—, del volumen *Historias perversas* (1907). Muy escueta es la reseña si la comparamos con las que hubieron de seguirla, tal vez porque, según confiesa su autor: «Para mí son nuevos estos cuentos». Como es sabido, en su mayoría procedían de *Femeninas* (1895), y dos de ellos, «Beatriz» y «Augusta», de *Corte de amor* (1903)[39]; pero, a juzgar por las primeras líneas de la reseña, el periodista no parece estar al corriente:

> El libro de Valle Inclán lleva un prólogo del famoso escritor gallego Manuel Murguía, del que se deduce que las «Historias perversas» son escritos de juventud que tal vez vieron la luz con otro título en los días en que su autor salía á hacer las primeras armas en las letras, en busca de un renombre ya á la hora presente conseguido.

A su juicio, Valle desarrolla en estos cuentos una «bella historia de heroínas» con «sabia y elegante prosa», lo que sitúa al escritor «en la plenitud de sus facultades de estilo y de inventiva novelística»[40]

Si bien por aquel entonces ya se habían publicado en su totalidad, no hace alusión alguna a las *Memorias del Marqués de Bradomín*, lo que resulta un tanto sorprendente, máxime si tenemos en cuenta que la *Sonata de estío* y la *Sonata de primavera* habían visto la luz, como folletines, en *El Imparcial*, esto es, en el mismo periódico desde el que estaba escribiendo Andrenio. Pero lo más desconcertante es que, desde 1901, tras la muerte de Clarín, el joven periodista era el encargado de la sección «Revista Literaria» de «Los Lunes de *El Imparcial*», por lo que necesariamente habría de tener noticia de aquellas publicaciones; de hecho, en 1902, Manuel Bueno había publicado en estas páginas una halagadora reseña de *Sonata de otoño*[41].

Tal vez la explicación de tal silencio habría que buscarla en la adscripción ideo-

———

los personajes hidalgos, afirmando su propio valor artístico, declarándose independiente el que forma este poema picaresco de Galicia, que es la mejor de las Comedias bárbaras» (Art. cit.).

37 «El milagro musical», VI, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe («Austral», 811), 19743, p. 48.

38 «"Cara de plata"...», *Art. cit*.

39 Sobre la historia textual de estos relatos, *vid*. É. Lavaud-Fage, *La singladura narrativa de Valle-Inclán* (1888-1915), La Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa», 1991, pp. 91-110; y J. Serrano Alonso, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 15-44.

40 «Revista Literaria. Cuentistas —*Historias perversas,* por Ramón del Valle Inclán, con prólogo de M. Murguía— El fondo del alma, por Emilia Pardo Bazán —*La derrota de Mañara*, por E. Gutiérrez Gamero.», *El Imparcial* (15 de julio de 1907).

41 *Sonata de otoño*, *El Imparcial* (10 de marzo de 1902). Sobre la acogida de esta obra en su época, remito al artículo de J. Serrano Alonso, «De Valle a don Ramón. La recepción crítica de *Sonata de otoño*», publicado en este mismo número de *Cuadrante*.

lógica de Andrenio, muy vinculado por aquellos años al diario *La Época*, plataforma desde la que venía defendiendo el ideario conservador, al tiempo que atacaba «los errores de los liberales»[42]. En realidad —como ha estudiado J. Serrano Alonso—, sólo la prensa de tendencia progresista y liberal se hizo eco de las *Sonatas*, mientras que la «prensa conservadora y tradicionalista «ignoran totalmente no sólo la obra del escritor, sino la existencia de su figura», de modo que «Valle-Inclán no existe para la prensa derechista»[43]. Ahí tenemos el testimonio de Cansinos-Asséns, quien en *La novela de un literato* afirma que obras como las *Sonatas* de Valle-Inclán o *La voluntad* de Azorín no fueron bien aceptadas por «la crítica reaccionaria, representada por el obeso Gómez de Baquero»[44].

Con todo, el paso del tiempo habría de restar valor a tan peyorativo dictamen. En 1909 y desde las páginas de la prestigiosa revista *La España Moderna* y de *El Imparcial*, el nada obeso Gómez de Baquero escribió tres cumplidas reseñas sobre *La guerra carlista* en las que también comentaba abiertamente las *Sonatas*, y no sería ésta la única vez que lo hiciera. Pondera, cómo no, el cincelado estilo de estas novelas, «en que hay pasajes de prosa que vivirán en las futuras antologías castellanas», así como «la profunda y certera psicología» del protagonista, dotado de un «alma propensa al idealismo». En su opinión, estas obras constituyen un «himno de amor, conquistador y triunfante», que, sin embargo, difiere notablemente «del erotismo burgués de casa de citas que ha invadido nuestra novela»[45]; salta a la vista que la narrativa erótica no era precisamente santo de su devoción:

> ¡Cuán superior es esta imagen donjuanesca al concepto de *homme à femmes* que expresa un escritor fino y con grandes pretensiones de psicólogo como Paul Bourget, en su *Psicología del amor moderno,* de Claudio Larcher, concepto tan difundido por la novela amatoria moderna, muchos de cuyos libros parecen inspirados en confidencia de cocotas![46]

En el mismo artículo introduce una idea que reaparecerá en sus posteriores valoraciones de las *Sonatas*: el carácter «lírico» e «individualista» de estos relatos, luego superado por la «novela social» representada por la trilogía carlista[47], donde «está ya el novelista en plena madurez,

42 *Vid*. Pérez Carrera, *Andrenio…*, *Op. cit*., p. 27.

43 «Valle-Inclán y sus críticos. La recepción de las *Sonatas* (1902-1905)», en M. Aznar Soler y J. Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992), Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1995, p. 286.

44 R. Cansinos-Asséns, *La novela de un literato* (*Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas…*), 1: (1882-1914), Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 79. A juzgar por otros testimonios aducidos por Cansinos-Asséns, en los círculos bohemios que éste frecuentaba por aquel entonces la animadversión contra Baquero y otros críticos de talante conservador debía de estar a la orden del día; así, Alejandro Sawa llegó a decir que su perro tenía «más olfato crítico que Valbuena y Gómez de Baquero», y Emilio Carrère «tendía a ser irónico y designaba a los escritores que no eran de su agrado anteponiéndoles el "señor". "El señor Gómez de Baquero", etcétera…, recurso muy usado entonces» (*Ibíd*., p. 70 y pp. 140-141, respectivamente). Sin embargo, como apunta Pérez Carrera (*Andrenio…*, *Op. cit,* p. 194, n. 58), tales calificaciones pecan de injustas, pues Baquero acogió favorablemente las principales obras del modernismo, ante el cual manifestó una actitud bastante imparcial, «ni a favor ni en contra» (*Ibíd*., p. 157).

45 «Las novelas de la guerra carlista», en *Novelas y novelistas, Op. cit*., p. 229.

46 *Ibíd*., p. 230.

47 *Ibíd*.

expurgado ya del lirismo que encierran las bellas páginas de las *Sonatas*»[48]. Aunque Baquero siempre encareció las *Memorias del Marqués de Bradomín*, en el fondo las consideraba obras de juventud, momento en que «la personalidad del autor está más impregnada de las influencias literarias, de la inclinación hacia los autores favoritos»[49].

Como «Bradomín rústico en estado de naturaleza» calificará Andrenio a Don Juan Manuel Montenegro[50], un personaje de estirpe nietzscheana rodeado de «aldeanos y mendigos», que están pintados «con sobrio realismo»[51]. Aun admitiendo su virtualidad escénica, Baquero, al igual que otros críticos tanto de aquella época —incluido Rivas Cherif— como de la nuestra, concebía las *Comedias Bárbaras* como novelas dialogadas, sucesoras de *La Celestina* o de *El abuelo* galdosiano[52]; es por ello que pronto las valoró como un puente entre el lirismo de las *Sonatas* y la «objetividad» de *La guerra carlista*[53].

Lejos de rechazar esta hibridación de novela y teatro, el crítico ve en ella un excelente modo de garantizar la ansiada «objetividad», pues al desaparecer el narrador «hablan los personajes»[54]; de ahí que en 1908 vislumbrara en la forma dialogada «la novela del porvenir»[55]. Al margen de que, en relación al panorama literario de la época, sus pronósticos fueran más o menos acertados, es evidente que ésta iba a ser «la novela del porvenir» de Valle-Inclán, quien, además, en una entrevista de 1926

48 *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, p. 108. «Los Montenegros, héroes de las novelas feudales de Galicia […], son parientes de Bradomín y, en cierto modo, Bradomines primitivos y selváticos» —señalará en otro lugar, destacando así la continuidad del mundo literario de Valle-Inclán («La literatura española contemporánea», *Loc. cit*., p. 88).

49 «Valle-Inclán, novelista», *La Pluma*, 32 (enero de 1923), p. 10. Con todo, supo apreciar el buen uso que hizo Valle de estas influencias: saliendo al paso de las acusaciones de plagio lanzadas por Julio Casares en relación a las *Memorias* de Casanova, el crítico llegará a afirmar la superioridad de Bradomín respecto a su modelo. «Es harto visible —escribe en su artículo de *La Esfera*— que, aunque en las aventuras de Bradomín haya algunas palabras de Casanova, en las *Memorias* de Casanova no hay ningún Marqués de Bradomín, y hay, en cambio, entre otras cosas sutiles y atrayentes y anécdotas animadas y lances de aventura, algo muy poco *bradominesco*, cierta fatuidad y petulancia de viajante de comercio en *buenas fortunas*» (*Art. cit*.).

50 «“Cara de plata”…», *Art. cit*.

51 «Tres libros de Valle-Inclán…», Art. cit.

52 Según Rivas Cherif, las *Comedias Bárbaras* son «novelas dramáticas más que teatro» («Apuntes para un retrato de Valle-Inclán», *Libros Selectos*, México, 20 [enero de 1964]; apud J. Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1997, p. 153), si bien en otro lugar afirma que estas obras «responden a un concepto de narración dramática, que tanto puede caer dentro de la novela como del teatro», matizando poco después que «el teatro de Valle-Inclán puede decirse que está todavía por presentar en espera de un empresario y de unos actores de aliento» («Apuntes españoles. Don Ramón del Valle-Inclán», *Cervantes*, La Habana [junio de 1927]; *apud Ibíd*., p. 120). También hará hincapié en la tradición de la «novela dialogada» en que se inscribe buena parte del teatro valleinclaniano: «Valle-Inclán culminà literàriament en la novel.la dramàtica, gènere que cultivà amb el mateix gest natural que l'autor de *La Celestina* i el Lope de *La Dorotea* i la inspiració renaixentista i romàntica de Shakespeare i de Musset» («Valle-Inclán.-El seu teatre», *La Rambla de Catalunya*, Barcelona [10 de enero de 1936]; *apud Ibíd*., p. 126). Como es sabido, Valle también vaciló a la hora de catalogar la trilogía bárbara; sin ir más lejos, el texto de *Águila de Blasón* editado en *España Nueva* en 1906 llevará el subtítulo de «Novela en cinco jornadas». El estado actual de esta cuestión ha sido planteado con suma lucidez por L. Iglesias Feijoo en un artículo significativamente titulado «Valle-Inclán, entre teatro y novela» (*Valle-Inclán* (1866-1936). *Creación y lenguaje,* ed. de J. M. García de la Torre, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam,* 7 [1988], pp. 65-79).

53 «El bajel lírico, donde se escuchan las arias de amor de las *Sonatas*, emprende su peregrinación en busca de las tierras de la objetividad» —afirmará en 1924 («“Cara de plata”…», *Art. cit*.).

54 *Ibíd*.

55 «Tres libros de Valle-Inclán…», *Art. cit*.

dejaba bien clara su voluntad de que «los personajes se presenten solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor»[56]. Claro está, sin embargo, que el concepto de «impasibilidad en el arte» que sostenía Valle en esta misma entrevista no acaba de coincidir con el sentido que Andrenio otorgaba a la «objetividad». Por más que, a su parecer, la novela constituye un género «vasto y multiforme, abierto á toda clase de maneras artísticas y de representaciones»[57], en el fondo nunca llegó a comprender del todo la valleinclaniana «visión desde el aire».

Conviene tener presente al respecto que, a pesar de su permeabilidad a las nuevas corrientes literarias que se irían sucediendo con el paso de los años, las coordenadas estéticas que presidieron la crítica literaria de Baquero emanaban, en buena parte, del realismo narrativo del siglo XIX, del mismo modo que su ética entroncaba con «la mentalidad burguesa que había triunfado en la revolución de 1868», según ha destacado R. Asún.[58] «Confianza en la ciencia, fe en la educación y necesidad de una reforma colectiva que afianzara el progreso de los tiempos nuevos», he aquí los valores que siempre sustentó desde una actitud fervientemente humanista[59].

Coherente con su interpretación del «hecho literario» como «hecho social»[60] y con su visión «decimonónica-burguesa de la cultura» —al decir de R. Asún[61]—, Baquero prefirió siempre la novela al resto de los géneros literarios. Devoto de Galdós e influido por las tesis krausistas de Giner de los Ríos —del que fuera discípulo[62]—, concebía la novela como «historia de la vida privada e inventario poético de la realidad»[63], lo que la convertía en el género idóneo para ofrecer una «visión total del existir humano»[64], situando al hombre en contacto directo con la historia.

Es comprensible entonces el fervor con que acogió la trilogía carlista, a la que habría de relacionar con los *Episodios Nacionales* de Galdós, las *Memorias de un hombre de acción* de Baroja y *Paz en la guerra* de Unamuno[65]. Si alaba sin paliativos *Los cruzados de la Causa*, cuyo autor se revela como «un gran pintor del pueblo»[66], tras la lectura de los dos relatos restantes el entusiasmo del crítico irá en aumento. Así, *El resplandor de la hoguera*

56 J. Montero Alonso, «Lo que preparan nuestros escritores», La Libertad (16 de abril de 1926); apud J y J. del Valle-Inclán, Entrevistas…, Op. cit., p. 296.

57 «Tres libros de Valle-Inclán…», Art. cit.

58 Art. cit., p. 359.

59 Ibíd., p. 319.

60 *El triunfo de la novela*. Discurso leído ante la R.A.E. en la recepción pública de 21 de junio de 1925, Madrid, Revista de Archivos, 1925, p. 10.

61 *Art. cit*., p. 328. El propio Baquero se definía a sí mismo como «un hombre muy del siglo XIX» (J. de la Cueva, «Confesiones de "Andrenio"», *Informaciones* [18 de junio de 1925]; cit. por J. M. Pérez Carrera, Andrenio…, *Op. cit*., p. 26).

62 En su libro *Pirandello y Compañía* (Madrid, Mundo Latino, 1928) le dedicó un capítulo titulado «La profecía de don Francisco», donde rememora su grata experiencia como alumno de Doctorado del célebre intelectual krausista.

63 *El triunfo de la novela, Loc. cit.,* p. 10.

64 R. Asún, *Art. cit*., p. 331.

65 A su parecer, «en Valle-Inclán predomina el espíritu de la gesta heroica», lo que le convierte en «el más épico»; Galdós y Baroja «son los más estrictamente historiales, aunque los otros no dejen de ser históricos y acaso lo sean tanto», y Unamuno «es el más filosófico, el que más ahonda en el fenómeno de la guerra» («"Paz en la guerra" y los novelistas de las guerras civiles», en *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Mundo Latino, 1926, p. 239).

66 «Las novelas de la guerra carlista», en *Novelas y novelistas, Op. cit*., p. 223.

constituye «un verdadero episodio nacional»[67], «un modelo de novela histórica», que «da con penetrante intensidad la sensación poética del momento y del ambiente»[68]. Atraído por «la visión de conjunto de los movimientos populares»[69] que se refleja en la novela, hace especial hincapié en cómo «Valle Inclán ha retratado, con imparcialidad de historiador y serena independencia de artista, las figuras de los dos bandos beligerantes»[70]. Y en la reseña de *Gerifaltes de antaño* señalará, con extraordinaria lucidez, que «la estructura episódica de estas novelas se acomoda maravillosamente a su asunto», dado que «la guerra de partidas tampoco tiene argumento»[71].

Nótese que los rasgos que más destaca Baquero en *La guerra carlista* coinciden sustancialmente con los que ha puesto de relieve la crítica moderna: protagonismo colectivo, estructura episódica y postura del narrador, aspectos que, si bien de modo embrionario, preludian la «visión estelar» de *La media noche*[72], una obra que, por cierto, también despertó la admiración del crítico madrileño[73].

Sin embargo, del mismo modo que no llegó a captar el espíritu transgresor que subyace al esteticismo de las *Sonatas*, tampoco acertó a comprender Baquero la apología del carlismo que sustenta la trilogía, que el propio autor definiría, en 1911, como «la gloriosa epopeya trazada con sin igual valentía por el partido legitimista»[74]. Para Gómez de Baquero, el carlismo de Valle se reduce a un «tema estético», no es más que una «adhesión romántica a lo pasado» sin valor doctrinal alguno, pues

> una causa política como el carlismo, que ha podido provocar y sostener largas guerras, lo que supone haber conseguido la admiración apasionada de una parte del pueblo, tiene que ser necesariamente muy compleja.[75]

Haciendo gala de sus conocimientos jurídicos, argüirá que «el carlismo ha ido elaborando una doctrina política, que ha evolucionado y se ha ido aproximando al Derecho público moderno más de lo que se cree», de manera que «si por un azar, que a mí me parece incomprensible, viniese a implantarse el legitimismo, su gobierno no se diferenciaría mucho de los actuales»[76].

67 *Ibíd*., p. 233.

68 *Ibíd*., p. 235.

69 *Ibíd*., p. 232.

70 *Ibíd*., p. 235. Es evidente, no obstante, que Gómez de Baquero no advirtió el partidismo de estas novelas, que constituyen, según M. Santos Zas, «el reflejo literario» del «carlismo militante» del autor (*Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán* (1889-1910), Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 262).

71 *Ibíd*., p. 237. En su análisis de esta novela cabe destacar la fascinación que le produce el personaje de Manuel Santa Cruz, portador de «una fuerza estética que irradia sugestión, haciendo del personaje una de esas figuras que parece que salen definitivas y vivientes de mano del artista» (*Ibíd*., p. 240).

72 Así, para M. Santos Zas, «estas novelas condensan en su propia estructura los postulados teóricos que Valle formulará luego expresamente en el prologuillo de *La Media Noche,* y que ya poseía, acaso sin racionalizarlos, al escribir la trilogía» (*Op. cit*., p. 346).

73 En su opinión, esta «obra maestra» es «una de las mejores viñetas de la guerra […] que se han escrito en Europa», y «en estilo más noble está al nivel de las mejores páginas de Barbusse» («De la vida que pasa…», *Art. cit*.).

74 «Nuestros literatos hablando con Valle-Inclán», *El Correo Español* (4 de noviembre de 1911); apud D. Dougherty, *Op. cit.,* p. 35).

75 «Las novelas de la guerra carlista», *Loc. cit.,* p. 226.

76 *Ibíd*., p. 227. Estas valoraciones de Andrenio contrastan con la interpretación de la trilogía desde las filas del carlismo: según ha puesto de relieve M. Santos Zas, «para los carlistas significó en su momento la asunción del mundo ficcionalizado en ella como propio y el reconocimiento, no siempre incondicional, de Valle-Inclán, como correligionario» (*Op. cit.,* p. 235; *vid*. las pp. 235-241,

Sin duda, la preeminencia de los supuestos éticos sobre los estéticos que caracteriza la labor crítica de Gómez de Baquero relativiza en ocasiones la validez de sus juicios. Reacio al pesimismo y a la bohemia finiseculares por considerarlos enteramente improductivos[77], es lógico que ni siquiera llegara a plantearse qué había detrás del peculiar tradicionalismo de Valle-Inclán o de su extravagante figura. No obstante, si hay un rasgo que define el temperamento de Andrenio, uno de los críticos más respetados de su tiempo, es su perpetuo afán por comprender; de ahí su denodado esfuerzo por asimilar las nuevas formas literarias, aun sin renunciar a las tesis ginerianas, en las que siempre creyó, convencido de que la literatura debía contribuir, ante todo, al progreso social y al perfeccionamiento moral del hombre. Este esfuerzo de asimilación se refleja particularmente en su valoración de la literatura valleinclaniana de los años veinte, que reseñó casi por completo.

Después de la trilogía carlista y con la única excepción de *Cuento de abril* —a cuyo estreno dedicó un breve artículo en la revista *El Teatro* (1910)[78]—, Gómez de Baquero no volverá a ocuparse de las nuevas obras del escritor arosano hasta 1920, tras la edición en libro de *Divinas palabras*. En mi opinión, si comparamos su reseña —publicada en *La Época*— con las páginas que Rivas Cherif y Alfonso Reyes —desde *La Pluma* y la revista *España*, respectivamente— dedicaron a la «Tragicomedia de aldea», la de Andrenio resulta sensiblemente inferior. Aun cuando subraya el absoluto protagonismo que ha adquirido esa «Galicia andariega» que ya pululaba en las *Comedias bárbaras*[79], no parece reparar en la «emoción tragicómica» —al decir de Rivas Cherif— que recorre la obra[80], estrechamente vinculada —según Reyes— a «la estética del esperpento», que «resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen»[81]. Por contra, el crítico madrileño incidirá en el «sentido espiritual» de este «misterio moderno», cuya escena final —«las divinas palabras»

———

donde la investigadora comenta con detalle la recepción de estas novelas en los círculos carlistas).

77 Sobre esta cuestión, *vid*. R. Asún (*Art. cit*., pp. 326-327) y J. M. Pérez Carrera (*Andrenio*…, *Op. cit.*, pp. 151-156).

78 «La Semana Teatral. Aspectos de la Semana: *Cuento de abril*», *El Teatro* (27 de marzo de 1910). A propósito de la moda del teatro poético por aquellos años, señala Andrenio que «este precioso poema dramático, mucho más poema que dramático, pertenece al linaje del verdadero teatro poético en verso, que no consiste, como se figuran algunos, en escribir en verso las obras» (sobre la postura de Baquero ante este tema, *vid*. J. Rubio Jiménez, «Modernismo y teatro poético (1900-1914): una revisión necesaria», en *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 43-44). El comentarista alaba «el ambiente de irrealidad y de ensueño» de la obra, aunque considera que una pieza de este estilo «parece un teatro para delicados, para reducidos espíritus selectos, y, por lo mismo, un teatro de corta difusión». Se trasluce, pues, que el Valle-Inclán del «teatro poético» no era su preferido… Una semana antes se hacía eco del estreno de *La cabeza del dragón,* afirmando que no pudo verla «completa», «pero las referencias que tengo la diputan por obra de delicada poesía y ágil ingenio, digna, en suma de tal autor» («La Semana Teatral: Aspectos de la Semana: El Teatro de los Niños», *El Teatro* [20 de marzo de 1910]).

79 «*Divinas palabras*. (Un libro de Valle-Inclán)», *La Época* (2 de octubre de 1920); repr. en L. Iglesias Feijoo, «La recepción crítica de *Divinas palabras*», *Anales de la literatura española contemporánea*, 18, 3 (1993), pp. 648-650. La cita corresponde a la p. 649 de este artículo.

80 «Libros y revistas. Ramón del Valle-Inclán. —*Divinas palabras*. Tragicomedia de aldea. Opera Omnia. Vol. XVII.», *La Pluma,* 3 (agosto de 1920), p. 138. Esta reseña también está reproducida en el artículo de Iglesias Feijoo (*Art. cit*., pp. 647-648).

81 «Libros y revistas. La parodia trágica», *España*, 271 (20 de julio de 1920), p. 11. Al igual que el artículo de Rivas Cherif, este texto puede verse también en L. Iglesias Feijoo, Art. cit., pp. 642-646.

con que el grotesco Pedro Gailo adormece la furia vengativa del pueblo— interpreta como «un fresco manojo de florecillas de ilusión» que presta unidad, por contraste, a la «rica visión realista que se desperdiga en episodios de vivo colorido»[82].

Lejos, pues, de abordar frontalmente la vertiente grotesca de la obra, se enzarza Baquero en una confusa disquisición sobre el alcance del realismo y de la verosimilitud en la literatura y en el arte, tratando de demostrar a toda costa la «exactitud de las figuras que ha trazado el novelista»[83]. Quizás el hecho de que la reseña viera la luz en un diario tan morigerado como *La Época* pudo frenar un tanto su pluma, pues ni siquiera se detiene a glosar el argumento de la obra, cuyas escabrosas escenas podían dañar las «buenas conciencias» de los suscriptores; pero, en cualquier caso, da la impresión de que la estética esperpéntica, augurada en *Divinas palabras*, le pilló por sorpresa.

No tardó Andrenio en percibir que la invasión de los elementos satíricos en las nuevas obras de Valle-Inclán inauguraba otra fase en la trayectoria literaria del escritor gallego[84], quien llegaba así al cenit de su arte; y, a medida que la estética esperpéntica iba dando nuevos frutos, la fascinación de su «lector ideal» se enardecía, hasta el punto de que en 1927, en su reseña de *Tirano Banderas,* proclamó con categórico entusiasmo: «Valle Inclán no es sólo el primer escritor español, sino uno de los primeros de su tiempo en cualquier idioma»[85].

Subyugado por la potencia artística del esperpento, Baquero hubo de vencer, sin embargo, ciertos escrúpulos a la hora de dar cuenta ante sus lectores del alcance crítico y, sobre todo, de la estilización del habla jergal que traía consigo la nueva estética; de ahí la frecuencia con que desliza en sus artículos los términos «peligro» y sorpresa». Sirva de ejemplo este fragmento de «Valle-Inclán, novelista»:

> Prodigios de estilización y de valentía ante lo más repulsivo y peligroso del natural, hace el novelista poeta en estos *Esperpentos*. Parece desafiar a lo feo y a lo plebeyo, a lo soez de las escenas tabernarias, domarlo y reducirlo á la servidumbre estética y sacar de estos viles materiales un misterioso e ignorado estímulo de emoción. El realismo castellano no ha ido más lejos desde *La Celestina*.

Y en relación a *Luces de bohemia* apostilla: «El artista, en estos cuadros, está bordeando el peligro. Hace un alarde como el del funámbulo que camina sobre el alambre tenso»[87].

En consonancia con su talante ponderado y conciliador, Gómez de Baquero saldrá al paso una y otra vez de las posibles reacciones adversas que podrían provocar las nuevas obras de Valle-Inclán. Así, temiendo que el primer esperpento «escandalizará a la tartufería literaria y a la hipocresía social», insistirá en la dignificación

82 *Apud* L. Iglesias Feijoo, *Ibíd*., p. 649.

83 *Ibíd*., p. 650.

84 Si en 1909, al ocuparse de *El resplandor de la hoguera* (*Novelas y novelistas, Op. cit*., p. 228), Baquero situaba en la tercera fase de la obra del escritor las novelas carlistas —precedidas de *Águila de Blasón* y *Romance de lobos*—, a partir de 1922 serán los esperpentos los que conformarán la «tercera hoja del tríptico», imagen que utilizará reiteradamente para justificar la unidad de fondo que siempre habría de percibir en la literatura valleinclaniana, según comprobaremos en líneas posteriores.

85 «Literatura española. La novela de tierra caliente», *El Sol* (20 de enero de 1927), p. 1.

86 «Valle-Inclán, novelista», *La Pluma*, 32 (enero de 1923), p. 13.

87 *Ibíd*., p. 14.

La Gaceta Literaria

ibérica:americana:internacional

AÑO III MADRID, 15 DE JULIO DE 1929 NÚM. 62

LETRAS—ARTE—CIENCIA

Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

DIRECTOR-FUNDADOR: E. Giménez Caballero

30 CÉNTIMOS

ARTICULACIONES SOBRE VALENCIA

Conversación con Andrenio por Benjamín Jarnés

Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos

a que el autor somete el «*sermo vulgaris*» trocándolo, bajo «el hechizo del arte», en «instrumento de emoción y de belleza»[88]. Si, como señaló G. Sobejano, en *Luces de bohemia* conviven la elegía y la sátira[89], decididamente el crítico madrileño parece más sensible a la primera que a la segunda. Es natural que la escena entre Max Estrella y el preso catalán le resulte «conmovedora»; pero lo que hoy en día difícilmente percibiremos son «puras flores de ilusión» o «una penetrante ráfaga de romanticismo» nada menos que en la entrevista del poeta bohemio con el Ministro. Por más que la «luz del recuerdo»[90] de su juventud ilumine la escena, el esguince grotesco acaba rompiendo el encanto. Recordemos sólo la sainetesca despedida entre el poeta y su antiguo compañero, convertido ahora en un viejo «tripudo, repintado, mantecoso»[91]:

> EL MINISTRO. —[…] ¡Ahora, adiós! ¡Dame un abrazo!
>
> MAX. —Toma un dedo, y no te enternezcas.[92]

Poca atención prestará, pues, al afán de denuncia, de «queja» social —al decir de Zamora Vicente[93]— que el dramaturgo gallego quiso infundir a su primer esperpento[94]. De nuevo apelará Baquero al con-

88 «Letras e Ideas. "Luces de bohemia"», *El Sol* (12 de agosto de 1924), p. 1.

89 «*Luces de bohemia*, elegía y sátira», *Papeles de Son Armadans,* XLIII, CXXVII (octubre de 1966), pp. 89-106.

90 *Art. cit*.

91 *Op. cit*., Escena VIII, p. 98.

92 *Ibíd*., Escena VIII, p. 97.

93 *La realidad esperpéntica. (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, Gredos, 19742, pp. 82-137.

94 Recuérdese que en 1920 declaraba a Rivas Cherif: «No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social» («Respuestas de Valle-Inclán a las

cepto de «realismo espiritual» para justificar «las miserias sociales» que afloran por doquier en «el estercolero que ha contemplado Valle Inclán con ojos de poeta». Haciéndose eco de la famosa frase de Max Estrella «el esperpentismo lo ha inventado Goya»[95], acertará a calificar la obra como «una página agria y conmovedora de la tragedia española, un aguafuerte de la historia contemporánea»[96]; pero en ningún momento se aplicará a analizar sus entresijos, como si pretendiera eludir el firme compromiso de Valle-Inclán con la realidad social de la época; una realidad que el escritor sólo podrá reflejar a partir de ahora con desgarradores tintes grotescos.

Que yo sepa, Baquero nunca empleó el vocablo «deshumanización» en relación a la obra de Valle; ni siquiera aludió a la frecuente animalización de los personajes, posiblemente porque todo ello debió de resultarle demasiado ajeno a sus principios ético-estéticos. Nunca cesaría de insistir en la «viviente palpitación humana»[97] que supuestamente convierte la tendencia valleinclaniana a la «estilización de lo bufo»[98] en «sonrisa serena»[99].

———

preguntas de Tolstoi», *La Internacional* (3 de septiembre de 1920); *apud* D. Dougherty, *Op. cit*., p. 102).

95 *Op. cit*., Escena XII, p. 132.

96 *Art. cit*.

97 «Aspectos. El último libro de Valle-Inclán», *Art. cit*.

98 «Literatura española. Las marionetas de Valle-Inclán», *Art. cit*.

99 Precisamente en ello consiste, a su juicio, «la originalidad» de Valle-Inclán, dado que, a diferencia de otros cultivadores de la sátira, en el autor de los esperpentos se manifiesta una «alianza de la forma caricaturesca con un hondo y entrañable lirismo y con una elevada emoción humanitaria». Así pues, «las Cáritas están presentes en la obra del satírico y ponen en las burlas su sonrisa serena» («Aspectos. Sobre un nombre literario», *La Vanguardia* [14 de septiembre de 1927]). Un juicio semejante formulará en su reseña de *La corte de los milagros,* en cuyas páginas «corre […] un estremecimiento generoso de emoción humana, recatada y fuerte. El mismo de *Luces de Bohemia* y de *Tirano Banderas*» («Letras e Ideas. "La corte de los milagros"», *El Sol* [30 de abril de 1927], p. 1).

Incluso conceptos como «lo satírico» o «lo grotesco», indispensables para la exégesis del esperpento, surgirán con cierta demora en el lenguaje crítico de Andrenio. En 1922 nombrará la «musa grotesca» que inspira *Farsa y licencia de la reina castiza y Los cuernos de don Friolera,* pero con acentos más bien peyorativos: «son atrevidas piruetas de musa grotesca, caricaturas que bajo su extravagancia y hasta en sus *excesos libelescos* encierran cierto primor arcaico»[100].

Sólo a partir de 1925, en su reseña de la edición en libro de *Los cuernos de don Friolera*, empezará a hablar con más soltura de los elementos satíricos o burlescos inherentes a la estética esperpéntica, aunque no sin algún reparo:

> Estas obras, que representan una nueva manera en el estilo del autor, son tragicomedias que adoptan el tono de la farsa satírica […] Adoptan deliberadamente *cierto desaliño burlesco* para ponerse en armonía con la totalidad del asunto; tratan el absurdo por el absurdo para llegar a la reacción satírica y moral[101].

A pesar de que en ningún momento incide en la irrisión del código del honor castrense que subyace a la obra, obsérvese cómo ya insinúa aquí el alcance crítico del esperpento, al que dos años más tarde, en un espléndido artículo publicado en *La Vanguardia*, supo definir con notoria precisión:

———

100 «De la vida que pasa…», *Art. cit*. (las cursivas son mías). Sin embargo, en artículos posteriores valorará más positivamente ambas obras.

101 «Aspectos. El último libro de Valle-Inclán», *Art. cit*. Las cursivas son mías.

El Esperpento literario será la caricatura, la sátira que abulta la traza de las figuras, no por el placer de deformarlas, sino para hacer resaltar por medio de la deformación rasgos particulares y distintivos que se disimulan en la visión normal. Es el espejo grotesco aplicado a la realidad. Una estilización osada y vigorosa que arranca a lo feo, lo desatinado y a lo absurdo su secreto, y en vez de limitarse a la superficie de lo cómico, saca una lección moral y una interpretación psicológica, encerrada en una imagen burlesca.

Profundizando en la esencia de lo grotesco, atribuirá al esperpento una «ilustre genealogía», que no se limita al ámbito hispánico, sino que también se extiende a Aristófanes, Rabelais o Voltaire. Y, lo que es más importante: por fin pondrá de relieve el espíritu provocador de esta «variedad literaria», que «es propia para desconcertar al filisteo, al hombre del cromo y de la literatura convencional, de tono medio y de pliegues bien planchados»[102]. Claro está que por aquel entonces Baquero, bastante lejos de su conservadurismo de antaño, ya había tenido oportunidad de ensanchar sus horizontes críticos con la lectura de *Tirano Banderas* y *La corte de los milagros*. Ahora no se le escaparán las páginas «sarcásticas y crueles, de acerada vena satírica, de aristofanesco dibujo» de la «Novela de Tierra Caliente», una de las obras «más libres de los convencionalismos y prejuicios que pesan hasta ahora sobre los escritores independientes»[103]. Pese al presunto «barroquismo» estilístico de la novela, el crítico madrileño también saludará con entusiasmo *La corte de los milagros*, «una colección de lienzos goyescos de la España contemporánea, que vienen a enlazarse con las tres novelas de *La guerra carlista*»[104].

Sensible a la maestría de la composición —basada en la yuxtaposición de episodios— y al protagonismo colectivo —que ya encareciera en la trilogía carlista—, Andrenio, valorará estas obras como «armoniosas síntesis de todo el proceso novelesco del autor»[105]; un proceso «consecuente», sin bruscas soluciones de continuidad, en el cual se prolonga a la par que se enriquece el prodigioso arte del escritor gallego. Lástima que aquellos exégetas de Valle-Inclán que durante años se empeñaron en disociar la etapa modernista de la esperpéntica ignoraran por completo las pioneras páginas en las que Baquero insistía, con admirable lucidez, en la coherencia estilística de Valle-Inclán:

En la obra novelesca de Valle-Inclán se pueden señalar tres partes o momentos. Los he comparado en otra ocasión a las tres hojas de un tríptico literario. No son en realidad maneras diferentes que acusen cambios de orientación del artista, sino desenvolvimientos y enriquecimientos que van haciendo más compleja la expresión e incorporándola [*sic*] nuevas aportaciones.

102 «Aspectos. Sobre un nombre literario», *Art. cit.*

103 «Hay que ir a Barbusse –prosigue-, en otro estilo, para encontrar ese áspero ímpetu de verdad insobornable, movimiento apasionado que no se inclina ante los respetos humanos» (»Literatura española. La novela de tierra caliente», *Art. cit.*). Subraya Dougherty que la alusión a Aristófanes y al escritor francés Henri Barbusse (1873-1935) —líder del pacifismo y vinculado al socialismo y después al comunismo— confirma la «lectura política» de Gómez de Baquero, al que «sólo le faltaba decir que en su novela Valle-Inclán no había claudicado ante la autoridad de la censura, mostrando una valentía poco vista durante la Dictadura» (*Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 105).

104 «Letras e Ideas. “La corte de los milagros”», *Art. cit.*

105 «La literatura española contemporánea», *Loc. cit.*, p. 91.

Entre una y otra hay transiciones, y todas forman un conjunto vario, pero consecuente[106].

Naturalmente, y según se habrá podido comprobar, no siempre la crítica literaria de Andrenio se reveló así de perspicaz. Como decía antes, en vano buscaremos en su discurso el concepto de «visión desde el aire», pues disonaba ostensiblemente de sus horizontes estéticos y, sobre todo, de sus valores morales, de hondas raíces decimonónicas. De ahí que, sin escrutar en profundidad los mecanismos de la deformación esperpéntica, se limite a vincularla con la picaresca o con la pintura de Goya, integrándola de este modo en el difuso ámbito del «realismo» español o, a lo sumo, del «ultrarrealismo». Teniendo en cuenta el cauce periodístico de sus artículos y, por descontado, la falta de perspectiva histórica, no podemos pedirle más[107].

Por otra parte, de acuerdo con la flexibilidad formal que concedía a la novela, siempre consideró al escritor gallego, por encima de todo, como un novelista; un «poeta de la novela», en cuya órbita situó las *Comedias Bárbaras* y los esperpentos. Justo es reconocer que, en resumidas cuentas, no andaba en esto tan desencaminado; sabido es que, en sus últimos años, el autor de *El ruedo ibérico* se volcó casi en exclusiva en el género narrativo, convencido de que «la novela —según afirmaba en 1928— camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos». Y añadía: «En esta hora de socialismo y de comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano el héroe principal de la novela, sino los grupos sociales»[108]. A buen seguro que Andrenio, a la sazón convertido ya en un republicano convencido de tendencias cada vez más progresistas, habría de suscribir en su práctica totalidad este dictamen de su admirado Valle-Inclán. Al fin y al cabo, en 1909 y desde un prisma ideológico radicalmente distinto, ya había ponderado la estrecha vinculación entre historia y novela de *La guerra carlista*.

Asimismo, la adscripción de las *Comedias bárbaras* y de los esperpentos al ámbito de la narrativa tampoco se oponía frontalmente a los designios de Valle-Inclán, quien en 1918, visiblemente dolido por su azarosa experiencia entre las candilejas, declaraba su propósito de refugiarse en el «diálogo»[109]. Además, si en su fuero interno el escritor gallego creía firmemente en la teatralidad de tales obras, Baquero no le iba en zaga. En varias ocasiones habría de subrayar que las «novelas dialogadas» podrían trasplantarse fácilmente al teatro; pero, eso sí, siempre y cuando se tratara de un «teatro de arte»[110], o, mejor,

106 «Valle-Inclán, novelista», *Art. cit*., p. 10. Un año antes había expresado la misma idea con tan bellas palabras que no me resisto a reproducirlas: «Es un estilo peregrino, que camina hacia nuevas formas, conservando sus virtudes propias, sin disolverse, pero sin cristalizarse, desarrollándose en brotes varios, como los del árbol que crece hacia lo azul, impulsado por la savia que mana de las secretas raíces» («De la vida que pasa…», *Art. cit*.).

107 Al fin y al cabo, aunque no llegara a advertir el carácter demiúrgico del esperpento, Baquero sí acertó a ver el entronque del mismo con la tradición y el genio hispánicos: no olvidemos que Cervantes, Quevedo, Goya o la picaresca son los modelos aducidos por Valle para ilustrar su «visión desde el aire». Incluso el concepto de «realismo espiritual», manejado por el crítico en varias ocasiones, también fue esgrimido por el propio autor, para quien «la manera castellana es el realismo, que no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales» («Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán», *El Sol* [4 de marzo de 1932]; *apud* J. y J. del Valle-Inclán [eds.], *Entrevistas*…, Op. cit., p. 492).

108 «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra» (ABC [19 de diciembre de 1928]; *apud Ibíd*., p. 396).

109 J. López Pinillos, «Vidas truncadas: la vocación de Valle-Inclán», *Heraldo de Madrid* (15 de marzo de 1918); *apud Ibíd*., p. 187.

110 «Aspectos. El último libro de Valle-Inclán», *Art. cit*.

«un teatro libre, en ese teatro con que vienen soñando los que anhelan la renovación de nuestra escena»[111]. Y entre ellos se contaba precisamente nuestro inquieto periodista, indignado por las limitaciones de una cartelera enseñoreada por Muñoz Seca, los Quintero o Benavente y sus seguidores[112].

Al mundo de la farándula dedicó un buen número de artículos de diversa índole que dan fe de su loable compromiso con la dignificación de la escena[113], una meta que, sin embargo, veía muy lejana. En una carta de 1913 dirigida al empresario Barinaga, decía Valle-Inclán, consciente de su escaso éxito en el teatro comercial: «Ya llegará nuestro día, pero por ahora aún no alborea»[114]. Pues bien, catorce años después confirmaba Baquero que esa alborada aún no se perfilaba en el horizonte: «La representación —afirma en su reseña del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*— es esencial para la dramática. Teatro para leer es una expresión contradictoria lógicamente, pero que puede tener un sentido histórico», de manera que

> puede haber obras que no se acomoden a los usos y pragmáticas de la farándula teatral, a las preocupaciones del público, a los tipos corrientes de la representación, y que tengan que ser por ello obras de lectura. El lector avisado ve que tienen plasticidad y virtud escénicas, pero son obras del teatro del porvenir[115].

«Plasticidad», «virtudes escénicas»..., sin duda las mejores señas de identidad del teatro valleinclaniano, lo que revela la profunda sensibilidad de Andrenio hacia el talento dramatúrgico del escritor gallego. De hecho, sabemos que asistió complacido al estreno de *La cabeza del Bautista y al de Ligazón* y que, en su opinión, también las piezas «del teatro poético» (*Cuento de abril* y *Voces de gesta*) «honrarían la escena y es lamentable que se representen rara vez»[116]. Siendo así, no le queda sino emplazar a un «teatro del porvenir» la escenificación de las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras* o los esperpentos, cuya audacia estética rebasaba los límites de la farándula al uso[117]. Por eso,

111 «Letras e Ideas. “Luces de bohemia”», *Art. cit.*

112 Muy elocuente al respecto es su convicción de que «el teatro se encuentra en un período de confusión y decadencia» («La literatura española contemporánea», *Loc. cit.*, p. 113).

113 Un compromiso que no sólo mantuvo desde la prensa, sino también en su apoyo a iniciativas concretas: en 1923, a instancias de Rivas Cherif, formó parte, junto a Araquistáin, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y Fernández Almagro, de un comité asesor para la puesta en marcha en Madrid de un Teatro Íntimo, a imitación del promovido en Barcelona por Adrià Gual (vid. J.Aguilera Sastre y M. Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época* (1891-1967), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p. 108). Sin duda, debió de ver en este proyecto —frustrado— una manera de contribuir a ese «teatro ideal», cuya labor prioritaria debía ser la formación del público, porque «educar el sentido estético del público, crear públicos capaces es parte necesaria de cualquier empresa duradera de regeneración o progreso dramático» («En torno al Teatro Nacional. El teatro laboratorio», *El Sol* [2 de marzo de 1928]). Sobre la visión del teatro en Andrenio, vid. R. Asún, *Art. cit.*, pp. 350-356.

114 *Apud* J. A. Hormigón, *Op. cit.,* p. 531.

115 «El teatro de Valle-Inclán», *La Voz* (24 de noviembre de 1927), p. 1. Con amarga ironía se refería unos años antes, en su reseña de *Divinas palabras*, a ese «teatro del porvenir», al que calificaba entonces como un «teatro de excepción»: «En un teatro que no existe por ahora y que no sé si existirá alguna vez, esta tragicomedia de don Ramón del Valle-Inclán produciría una sacudida como la de *La hija de Yorio*. Mas habría que suponer muchas cosas enteramente fantásticas: un Mecenas como el Rey wagneriano; públicos de dilettanti afinados y sin prejuicios, requisitos, en suma, de un teatro de excepción» (*Divinas palabras*..., *Loc. cit.*, p. 649).

116 Sin embargo, considera que *La rosa de papel* y *Sacrilegio* «ofrecerían más dificultades para un público poco letrado» (»El teatro de Valle-Inclán», *Art. cit.*).

117 Más adaptables a la escena parecía juzgar las piezas de *Tablado de marionetas*, pese a que «una cosa es que sean escénicas o representables [...] y otra que esperemos verlas anunciadas cualquier día en los carteles de los

con enorme pragmatismo pero —admitámoslo— no sin razón, llegará a concluir que «los ensayos teatrales de algunos maestros en otros géneros literarios, como Unamuno y Valle-Inclán, han influido muy poco en el estado de la dramática»[118]. Hoy diríamos que no se integraron en el «canon» dominante por aquellos años.

Sin embargo, a Gómez de Baquero, que ante todo era un periodista y no un hombre de teatro, le compensaba con creces el hecho de que todo ese potencial dramatúrgico imposible de llevar a escena confluyera en la novela, contribuyendo así al enriquecimiento de su género favorito; un género en el que también veía compendiada la obra lírica de Valle-Inclán[119], de la que, por cierto, apenas se ocupó: sólo llegó a reseñar Aromas de leyenda, en tanto que La pipa de kif y El pasajero no aparecen explícitamente nombradas en ninguno de sus artículos.

De todos modos, tal vez lo único que podríamos reprochar seriamente a Andrenio sería su total desatención a *La lámpara maravillosa*, cuyo autor tenía esta obra en tanta estima que la colocó al frente de sus *Opera Omnia*. Y verdaderamente es una lástima, porque disponía de ciertos conocimientos de la tradición esotérica que acaso hubieran iluminado el entramado ocultista de la obra mucho antes de que lo hicieran V. Garlitz o C. Maier. Al menos, nos consta que en 1891 el joven Baquero había pronunciado, en el Ateneo de Madrid, una conferencia titulada «La Nueva Teosofía». Quizá pensó que dar cuenta de tan complejo breviario estético en una reseña periodística dirigida a un público amplio no era lo apropiado; o acaso la temática de la obra quedaba fuera ya de sus intereses; de hecho, nunca quiso recoger en libro aquella conferencia ateneísta, como si se avergonzase de las aficiones teosóficas de su juventud[120]. En cualquier caso, sean cuales fueren los motivos que le llevaron a silenciar La lámpara maravillosa, lo cierto es que Baquero habría de mostrarse especialmente sensible al «milagro musical» del verbo valleinclaniano.

Decía Guillermo Díaz-Plaja en 1929 que «la posteridad habrá de acudir a "Andrenio", cuando pretenda conocer la historia literaria de nuestro tiempo»[121]. Permítaseme añadir ahora, más de siete décadas después, que nosotros, los devotos de Valle-Inclán, tenemos aún una deuda de gratitud con aquel periodista que, durante años, en las hoy amarillentas páginas de *El Imparcial, La España Moderna, La Voz, El Sol* o *La Vanguardia,* se empeñó en colocar en primera página la actualidad literaria de Valle-Inclán. No en vano éste le escogió como su «público ideal».

———

teatros de la corte, entre una comedia del Sr. Muñoz Seca y otra de cualquier autor de los que cardan parecida lana»; de ahí que la única esperanza para estas obras se cifre «acaso» en «teatros particulares como el iniciado en casa de D. Ricardo Baroja, o con mayor amplitud el que va a tener pronto en su nuevo edificio el Círculo de Bellas Artes» («Literatura española. Las marionetas de Valle-Inclán», *Art. cit.*).

118 «La literatura española contemporánea», *Loc. cit.*, p. 116.

119 «Poesías líricas y obras dramáticas son un accidente, hasta ahora, en la obra de Valle Inclán; pero en sus novelas, forma predilecta de expresión de su genio literario, hay elementos líricos y dramáticos que enriquecen, sin bastardearla, la forma propia de la fábula novelesca» (*Ibíd.*, p. 87).

120 Vid. J. M. Pérez Carrera, Andrenio…, Op. cit., pp. 21-22.

121 «Andrenio, crítico», recogido en *Vanguardismo y protesta*, Barcelona, Los Libros de La Frontera, 1975, p. 137. Desde luego, la fama de Andrenio traspasó fronteras: así lo demuestra, por ejemplo, el hermoso artículo necrológico que le dedicó el intelectual argentino Deodoro Roca (reproducido en su libro póstumo *Las obras y los días,* Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 154-156).



La arousa de las sonatas a través de Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez

José García-Velasco

En 1902 Ramón del Valle-Inclán publica Sonata de Otoño, *que es su primera obra de madurez, y le supone, al tiempo, el comienzo de su consagración como escritor. Concluye un ciclo largo, iniciado con la publicación, en 1888, de sus primeros textos conocidos, en los que ya está presente el mundo germinal de las Sonatas.*

En este tránsito (que es la génesis del literato, el objeto de mi investigación) Valle-Inclán experimenta muchos otros: el de la vida familiar y estudiantil a la profesional y adulta; el de los indeterminados comienzos artísticos, marcados por el cultivo de las letras pero oscilando entre la literatura y el periodismo, entre el postnaturalismo y el modernismo, entre la rebelión y la sumisión. Al cabo de este proceso, se van a resolver algunas de estas antítesis y se van a agudizar otras.

Valle-Inclán fue un creador de maduración lenta. Su génesis intelectual, tal y como la veo, se hace en varias décadas, llenas de episodios biográficos de significado al menos ambiguo. Un período en el que vuelve varias veces sobre sus decisiones, si bien finalmente triunfan aquellas que le convierten en un literato profesional, capaz de renunciar a cualquier otra actividad por la literatura.

Ese primer momento de 1902 requerirá todavía un desarrollo hasta 1905, con la publicación de las demás *Sonatas* y *Flor de Santidad*. A la altura del año 2 no me cabe duda de que Valle-Inclán tiene bastante definido el plan de las *Sonatas*, del que no se puede desligar *Flor de Santidad*.

Gracias a los descubrimientos, análisis e investigaciones de las últimas décadas sobre la colección de textos anteriores a 1902, puede considerarse establecido que Valle-Inclán anticipó numerosos fragmentos de *Flor de Santidad* y de *Las Sonatas*, sin siquiera dar prioridad a la de *Otoño*. La hipótesis que ahora estoy manejando es doble: en primer lugar, El gran obstáculo no puede ser un libro inédito o perdido, sino un primer título de *Femeninas* y más específicamente de «Octavio Santino» y «La Condesa de Cela», relatos que se relacionan, de un modo u otro, con *Sonata de Otoño*. Además, el primer fragmento de las *Sonatas* que puede ser considerado como tal, escrito en primera persona durante la emigración mexicana, pertenece a *Sonata de Estío*[1]. Porque, subyacente a la planificación de las *Sonatas* —y a eso que Eliane Lavaud ha llamado su «estrategia de escritura»[2]—, está el

[1] El primer texto de las Sonatas es «Bajo los trópicos (Recuerdos de México) I. En el Mar», *El Universal,* México, 16-VI-1892.

[2] Eliane Lavaud, «Estrategia de la escritura y de la publicación en la narrativa valleinclaniana (1889-1906), en Juan Antonio Hormigón (ed.), *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán,* vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 39-50. Su libro *La singladura narrativa de*

proyecto estético de Valle-Inclán que se forja de forma coincidente y sincrónica.

Este proyecto se había ido fraguando, poco a poco, en la década anterior, especialmente desde su «cristalización», tras la experiencia como emigrante a México entre 1892 y 1893. Valle marcha a este primer viaje a América como aspirante a escritor, a caballo entre la literatura y el periodismo, y vuelve decidido a sacrificarlo todo por la literatura. Si bien, como él mismo confesaría luego, tiene aún «algunas vacilaciones», la fuerza del proyecto estético valleinclaniano se abre camino en medio de todas ellas. Se nutre de una percepción aguda de la crisis espiritual que sacude la cultura occidental en el tránsito de los siglos XIX y XX, ya conocida en la casa paterna y en el círculo de amigos de su padre. El joven Valle acrecienta su información sobre la crisis finisecular en el México del Porfiriato, donde triunfan Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, a quienes tiene la ocasión de conocer; un México afrancesado, a la vez refinado y salvaje, donde estos escritores publican junto a Rubén Darío, José Martí o Julián del Casal, con los que el propio Valle también coincide en las páginas de *El Universal* mexicano.

Otra clave del proyecto valleinclaniano es la evolución estética del joven escritor, desde el liberalismo fontanal, aquel que alimentaron su padre Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez[3] y los amigos de éste, protagonistas de la revolución del 68, de la incipiente emancipación de las clases medias profesionales gallegas, en el tránsito del federalismo al regionalismo, del republicanismo a la izquierda dinástica, del positivismo a la crisis postnaturalista que ellos mismos comenzaron a experimentar, y que se refleja en los postreros escritos de todos ellos, en la crítica al positivismo filosófico del último Indalecio Armesto, en el decadentismo republicano de Jesús Muruais o en la reacción antinaturalista rastreable en Murguía o en los escritos póstumos de Rosalía, en paralelo al *Morsamor* de Valera, a los cuentos finales de Clarín e incluso al último Galdós.

He aquí el poso espiritual que subyace en el Valle-Inclán de 1902, pues si esta génesis intelectual tiene su epicentro en los intensos meses de la emigración mexicana, el humus en el que se asienta y del que se nutre es la Arosa natal, la Arosa de las *Sonatas*, la Arosa de don Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez.

Es hora de que me refiera al empeño benemérito de recuperar el legado valleinclaniano en la tierra del Salnés; empeño que no se traduce en gestos retóricos ni en juegos florales, sino en obras que no por la modestia de sus medios dejan de tener relevancia. Desde luego, convocar estas jornadas es la última de tales obras, que debemos agradecer al Ayuntamiento de Vilanova y a la amable eficacia de Ana Santorum, pero hay muchas más, y es obligado citar entre ellas los números publicados de la revista *Cuadrante*.

Gracias a ellos disponemos de datos preciosos sobre el padre de Valle-Inclán. Cuando en 1985, en el simposio de New Jersey que se adelantaba al cincuentenario, aventuré una nueva interpretación del mundo familiar de Valle-Inclán, que amplié

———

Valle-Inclán (1888-1915) (La Coruña, Fundación Pedro Darriá de la Maza, 1991) sigue siendo una referencia obligada en los estudios del período.

[3] Al que me refiero, para mejor distinguirlo, con todos sus apellidos ya que considero, de acuerdo con otros autores y especialmente Javier y Joaquín Valle-Inclán, que el primero suyo incluía el Inclán, ya que era muy frecuente en la época, y especialmente entre los progresistas, el uso abreviado, como figura hasta en la esquela de su fallecimiento publicada por *El Anunciador*, y que yo también emplearé a lo largo del artículo por razones de espacio.

en el congreso organizado el año siguiente en el CSIC, en Madrid, tengo que confesar que me sentí un tanto aislado de la opinión predominante[4].

Se solía —y se suele— presentar al joven Valle como procedente de familia de la baja nobleza, militante del círculo tradicionalista de Brañas en Santiago, aventurero en México, capaz de retar en duelo a la opinión pública an-tiespañola y de participar en legendarias incursiones militares; carlista luego, a su llegada a Madrid. Frente a esta representación al uso, la lectura que llevo proponiendo desde 1985 destaca que la corriente predominante en su tradición familiar vincula a Valle con el liberalismo, e incluso con el regionalismo de procedencia federalista y de cuño liberal, de Murguía, de Pondal, de Curros Enríquez y no de Brañas, situándolo en el México del Porfiriato como modesto emigrante y sumiso gacetillero de la Colonia Hispana. Sufre entonces una honda crisis espiritual que desemboca en su conversión en literato. Un joven escritor al que su filiación novecentista le im-pone asumir su experiencia de la crisis finisecular como una condición, como un modo de estar en el mundo, agónico, pa-radójico, antidogmático al que, desde entonces, permanecerá fiel toda la vida, porque esa condición y ese estado han quedado estrechamente ligados a su propia vocación literaria. De este modo, su condición novecentista ha-ce de Valle, como de sus coetáneos más notables, Unamuno, Mahler o Joyce, un lobo estepario que se enfrenta desde la soledad a las contradicciones del mundo, en plena crisis, que le ha tocado vivir. Condición novecentista que hace al Valle-Inclán de 1902 capaz de considerarse decadentista, incluso nihilista, pero no integrista, y alimenta su visión del mundo y de la cultura desde ese liberalismo fontanal, adquirido en la casa de su padre.

Por eso es tan importante la recuperación documental que aquí se acomete y en particular desde *Cuadrante*, dirigido por Gonzalo Allegue (a quien agradezco su

Sábado 1.° de Abril de 1882.

LA VOZ DE AROSA.

PERIÓDICO BISEMANAL DE INTERESES GENERALES.

AÑO II.	SUSCRICION. Pesetas. En toda la comarca..........Trimestre, 1'20. En los demás pueblos...... » 1'25.	CORRESPONDENCIA. Al Director.—Villagarcía. Anuncios y comunicados á precios convencionales.	NÚM. 93.

SE PUBLICA LOS MIÉRCOLES Y SABADOS.

4 J. García-Velasco, «La génesis intelectual: del Rexurdimiento gallego al simbolismo modernista», en Juan Antonio Hormigón (ed.), *Quimera, cántico…*, vol. I, cit., págs. 29-36. Tiene algunas erratas, incluso en el título. Véase también J. García-Velasco, *Valle-Inclán y Bermúdez, Ramón*, Gran enciclopedia gallega, XXIX.

Creo que fue Ramón J. Sender quien me puso en la pista sobre la personalidad progresista de Ramón del Valle Bermúdez, *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965, pág. 20, «donde la originalidad de don Ramón es más radical en los Esperpentos y en ellos vemos —o creo yo encontrar, al menos— la influencia de su padre, hombre de espíritu volteriano, burlón, de frase directa y acerada, temible en prosa y en verso y bastante íntegro para renunciar a su carrera de alto oficial de la marina de guerra cuando no estuvo de acuerdo con el régimen. La visión de la monarquía esperpéntica que nos ofrece don Ramón debía tenerla ya su padre».

afectuosa «persecución», invitándome a unirme al círculo erudito arosano).

¡Qué alegría al ver en el número 1 una primera reproducción de la inencontrable *Voz de Arosa*! A lo largo de tantos años de infructuosa búsqueda he podido escuchar de autorizadas voces que tal publicación no había existido. Yo nunca dudé de su existencia por las menciones en las gacetillas de los demás periódicos que pude encontrar[5]. Tampoco dudé de su adscripción liberal, probablemente monterista, y siempre he estado de acuerdo con quienes sostienen que en estas hojas para nosotros tan escurridizas, el Valle-Inclán mozo veló las primeras armas periodísticas. Probablemente aquí se inició en un oficio del que inicialmente se había propuesto vivir, y gracias al que, pese a todo, pudo comer, si bien en un proceso cada vez más heroico de independencia artística.

Pero lo fundamental es que a los datos iniciales que yo pude aportar se han añadido ahora muchos más, reunidos por Gonzalo Allegue y el equipo de colaboradores de *Cuadrante*, que nos ayudan a completar y afinar el retrato de Valle-Inclán y Bermúdez[6].

El mismo Gonzalo Allegue nos proporciona muchos sobre sus matrimonios; sus vicisitudes familiares, especialmente el enfrentamiento con su suegro (y coetáneo) Francisco Peña, al que también se refiere Vila Fariña (núm. 1, págs. 65-70)[7]; sus diferentes domicilios en Santiago, en Pontevedra, y especialmente en la casa del Cantillo, en Vilanova, en la calle de San Mauro, que ocupó —quizá a la vez que alguna de las otras— desde 1854 hasta su muerte.

Gonzalo Allegue nos brinda nuevos detalles de sus diferentes trabajos: ecónomo primero en la Marina de Guerra y luego en la Mercante hasta 1849, oficial cuarto de la Contaduría de Hacienda de Pontevedra ¿en los años cincuenta? y secretario del Ferrocarril Compostelano. Sobre el Ferrocarril Compostelano hacen interesantes aportaciones Francisco Charlín Pérez y Anselmo Menéndez Villalba (núm. 1, págs. 44-57). Creo que vienen a desarrollar la línea que yo apuntaba en mi trabajo de 1986, vinculando a esta empresa con el programa modernizador liderado por Eugenio Montero Ríos (coincidiendo con

5 Así, en 1881 el gran periodista Alfredo Vicenti escribía que Ramón del Valle «es ahora el propietario, director y redactor de *La Voz de Arosa*, periódico semanal cuya tirada excede a la sazón de 500 ejemplares, y que a nuestro modo de ver está llamado a desempeñar una misión importantísima en aquel rico e incomparable litoral, donde para antes de muchos años se darán cita todas nuestras aves de paso veraniega y gran parte de los artistas de Europa».

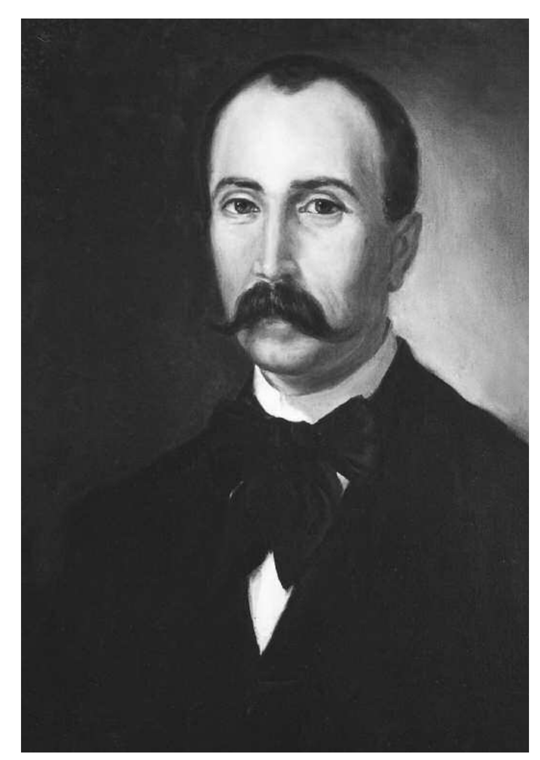
6 En los avances en el conocimiento valleinclaniano de los últimos años hay que citar en primer lugar al grupo de la universidad compostelana del que forman parte los queridos amigos Darío Villanueva, Luis Iglesias, Margarita Santos Zas y Javier Serrano y su nutrido y entusiasta equipo de jóvenes investigadores y doctorandos. También hay otros equipos de valleinclanistas de mérito como el de la Universidad de Barcelona. La muy erudita labor de Javier y Joaquín del Valle-Inclán nos resulta esencial para comprender el horizonte intelectual de Valle Bermúdez en la magnífica exposición y catálogo editado en Santiago en 2000, en la edición de este último con Alfonso Mato de la correspondencia de sus bisabuelo y abuelo con Murguía, y en la recientísima de las primeras obras completas de Valle-Inclán. A ello se ha añadido ahora el constante empeño de Gonzalo Allegue y sus amigos, del que esperamos muy pronto una biografía de Ramón del Valle senior, que nos avanza en las páginas de *Cuadrante*.

Los textos de Gonzalo Allegue en *Cuadrante* se encuentran en los núms. 0, «Historia de una casa», págs. 12-23 y 2, «A Rua Nova: Crónica familiar (I)», págs. 23-34. En el núm. 4 publica una útil y divertida colección de autógrafos de los Valle-Inclán, «En testimonio de verdad», págs. 53-60; y en el núm. 1 de *Apuntes do Cantillo* se dedica a una polémica bastante encendida con García Bayón «Sobre los orígenes de Valle-Inclán».

7 No resulta aventurado adelantar a estas alturas que el carácter de Ramón del Valle Bermúdez era fuerte y que no le da miedo parecer extravagante. No duda enfrentarse a la Vilanova bienpensante no sólo representada por su suegro, Francisco Peña, sino por el párroco José Benito Rivas.

la etapa de relativa apertura iniciada por el Gabinete Miraflores). Valle-Inclán y Bermúdez participa en este proyecto muy activamente entre 1863 y 1866, momento en que la crisis larvada desde el año anterior paraliza las obras del ferrocarril hasta la siguiente década. Acaso arriesgara y perdiera una parte de su capital en la aventura, aunque no parece fácil determinar por ahora su cuantía. Otra inversión en la que quizá tampoco tuviera mucho éxito Valle Bermúdez fue la serrería y fábrica de harinas establecida, según Gonzalo Allegue, con «su amigo y correligionario Abelardo Montalvo». Estos negocios podían ser el fruto de la venta de foros y vínculos, descrita por Allegue como «frenética» y como posible respuesta «a la convicción intelectual de que el sistema económico basado en el rentismo […] estaba caduco». El joven Valle-Inclán y Bermúdez que abandona la Marina es, en 1850, heredero de una tía que le legó sus mayorazgos, y recién casado con otra rica heredera, «se pasea por La Puebla impecablemente vestido, ¡gasta frac a diario!»

Quisiera destacar las contribuciones sobre su relación con Murguía, hechas por Alfonso Mato (núm. 1, págs. 29-33), Axeitos (núm. 2, págs. 3-23), sus aficiones etnográficas por Cerviño (núm. 1, págs. 22-29), su labor de escritor, hecha por Núñez Sabarís (núm. 0, págs. 62-66), y desde luego a su condición de liberal y hombre del 68, debida al propio Gonzalo Allegue, a Axeitos, a Viana, a Vila Fariña (todos ellos en el núm. 1), así como político municipal de gran influencia, según las aportaciones de Vila Fariña (Ibid). Datos nuevos de especial interés son los que documentan el paso de Ramón del Valle Bermúdez por la alcaldía de Vilanova, sobre todo en 1869, y en otras ocasiones, como el desempeño interino de la alcaldía



Don Ramón del Valle Bermúdez.

en 1884 (Víctor Viana, núm. 0, págs. 44-45). En todas estas empresas Valle-Inclán y Bermúdez está acompañado de un puñado de amigos de Arosa: además de Abelardo Montalvo, secretario del Ayuntamiento de Vilanova en los años de la Gloriosa, Edelmiro Trillo, que le precederá en *El Eco de la Ría de Arosa*, su acomodado pariente José Cuevas del Valle, etc[8].

Creo que estos trabajos se añaden a mis aportaciones sobre el padre de Valle-Inclán como protagonista del 68, que

[8] Encontramos por último en *Cuadrante* algunas precisiones sobre la Vilanova finisecular: las familias urbanas (los Goday, Peña, Valle, Llauger, etc.) los recursos económicos, la evolución de la propiedad de la tierra etc., en artículos como los de Francisco Miguez Carballo, Ramón Torrado y José M. Leal (núm. 0, págs. 25-36). También hay otros estudios sobre la familia Valle-Inclán como el de «Francisco María del Valle Inclán. Vida e obra» (núm. 3, págs. 5-12).

emerge en el Santiago de comienzos de los sesenta en el equipo de Montero Ríos, junto al que, según mis noticias, permanecerá el resto de la vida profesional y política. Me honra que tanto Gonzalo Allegue como los demás colaboradores de *Cuadrante* compartan mi visión de un Valle-Inclán y Bermúdez, «que consiguió crear en la casa del Cantillo un entorno familiar culto, progresista, abierto».

Su íntima relación con Murguía le sitúa en la órbita del regionalismo más liberal y tanto sus escritos como algunas de las páginas del joven Valle, incluso posteriores a su viaje a México, así lo corroboran. Esta relación está también alimentada por la erudición de los dos amigos. Valle Bermúdez proporciona muchos datos a Murguía y éste interviene en su nombramiento como académico correspondiente de la Historia. Valle Bermúdez se siente vinculado a su tierra del Salnés y le interesan los antiguos linajes, como espero demostrar, en un trabajo en el que daré a conocer algunas notas de su puño y letra que a buen seguro han influido en el mundo de *Sonata de Otoño*. Pero Valle Bermúdez es también un apreciador y un cantor de la Arosa urbana, de la nueva vida del ferrocarril y el turismo, y desde luego, enemigo de los foros, como demuestran sus votaciones en el Congreso Agrícola de Santiago de 1864, probablemente en contra de los intereses de parte de su familia.

Y es que si, como se sigue insistiendo por diversos autores, existen raíces tradicionalistas en alguna rama de la familia Valle-Inclán, considero necesario recordar una vez más que hasta la fecha, excepto los archicitados y brevísimos comentarios de Brañas sobre el joven Valle y su hermano Carlos, no disponemos de ningún dato concluyente al respecto, y sí de los aquí enunciados sobre el progresismo de Valle-Bermúdez, capaz incluso de enfrentarse con su propia familia.

También cabría aventurar que suele ser usual que los hijos, en un momento concreto de su evolución, se rebelen frente a la herencia paterna. En el caso de Valle-Inclán no se conoce ninguna fuente que atestigüe ese «asesinato ritual» de Valle Bermúdez excepto la interesante observación de Gonzalo Allegue sobre las escasas referencias que hizo el propio Valle a su padre. Creo que este oscurecimiento debe ser relacionado con la reelaboración literaria a que somete Valle-Inclán a su vida y en la que se apropia numerosos textos paternos como de un patrimonio heredado, lo que interpreto en clave de homenaje. Precisamente en *La Opinión Pública*, en el número del 12 de marzo de 1864, aparece un poema —aunque anónimo, con toda seguridad de Ramón del Valle Bermúdez—, que encontré ligeramente transformado por su hijo el 24 de abril de 1892 en *El Correo Español* de México. He aquí uno de los muchos préstamos entre el padre y el hijo como los ya estudiados entre los escritos de *La Crónica de Pontevedra* y las «Cartas galicianas» del madrileño *El Globo*. Al cabo de los años, y gracias a las diversas investigaciones, se va depurando nuestra visión de estas relaciones. Todas ellas refuerzan la hipótesis de una fuerte influencia paterna. En el primer Valle-Inclán, pero también en el autor de las *Sonatas*, está presente la visión crítica, de estirpe volteriana que tiene Valle Bermúdez, acerca de la sociedad y de la historia; su apasionada inclinación por los autores románticos —Espronceda, Campo-amor, Zorrilla— el cultivo de un habla antigua y poética, a medio camino entre el gallego y el castellano[9].

[9] J. García-Velasco, «La génesis intelectual…», cit., págs. 32 y 33.

Cada vez se nos hace más patente la huella de Valle Bermúdez y sus amigos en los primeros textos de Valle-Inclán. El fuerte sabor postromántico que se respira en «Vía Crucis» o «A media noche» nos evoca a Pondal, a Murguía, a Rosalía, de la que pueden citarse algunos ejemplos tan elocuentes como el «Ignotus» que cierra *Los Precursores*.

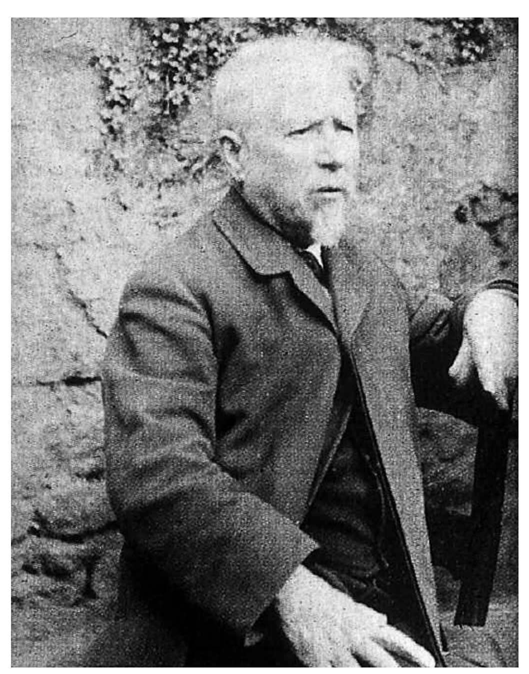
Baste un ejemplo para ilustrar esta influencia. Ignotus es un rapaz aldeano, dotado de prodigiosas facultades musicales, así como Adega, la protagonista de *Flor de Santidad*, las tiene de sanación. Ambos (como el niño de «¡Malpocado!», publicado en *El Liberal* también en 1902) son huérfanos, y bajaron a mendigar a las ciudades, desde la montañosa aldea, al morir sus padres, víctimas de un año de hambre. Pregunta la autora al niño: «¿De dónde eres? / De la montaña, me contestó. / ¿Quién te trajo aquí, hijo mío? / ¡Nadie! Murió mi madre que andaba a pedir y nosotros nos vinimos porque nadie nos daba». Y dice Valle-Inclán de su heroína: «Adega, al quedar huérfana, también pidió limosna por villas y por caminos, hasta que un día la recogieron en la venta». En ambos, la causa inmediata es la misma, cuya descripción en Valle tanto resuena a Rosalía. Comencemos por esta última:

> Voy a contarte lo que presencié en Santiago en el tristísimo invierno de 1853, año fatal para Galicia, en que el hambre hizo bajar a nuestras ciudades, como verdaderas hordas de salvajes, hombres que jamás habían pisado las calles de una población, mujeres que no conocían otros horizontes que los que se extendían ante sus cabañas levantadas en la más apartada soledad. [...] Todos los días, nuevas horas de angustias traían a nuestras plazas y calles bandas de infelices hambrientos, que de puerta en puerta iban demandando pan para sus hijos moribundos, para sus mujeres extenuadas por la miseria y lo duro de la estación. Sus gemidos llegaban a los más hondo y conmovían los corazones más insensibles. Era una escena de dolor que se renovaba a cada momento, una herida que el tiempo ensanchaba, recrudecía y hacía insoportable. Caían por los caminos, y en las calles de la ciudad. Otros morían en la soledad de su casa desierta. Hace falta haberlo visto para saber lo que era aquella multitud, siempre creciente, siempre hambrienta y escuálida, que, como las olas del mar, rugía sordamente levantando las manos en ademán de súplica, mostrando desespera las llagas que la cubrían. Ni un pedazo de pan para sustentarse, ni un harapo para cubrirse, ni una esperanza en su cielo para animarse y soportar el azote que la diezmaba[10].

Frente a este relato de 1886, he aquí el de *Flor de Santidad*:

> Adega era huérfana. Sus padres habían muerto de pesar y de fiebre aquel malhadado Año del Hambre. [...] La pastora aún rezaba muchas noches, recordando con estremecimiento de amor y de miedo la agonía de dos espectros amarillos y calenturientos sobre unas briznas de paja. [...]
>
> ¡Qué invierno aquél! El atrio de la iglesia se cubrió de sepulturas nuevas. Un lobo rabioso bajaba todas las noches a la aldea y se le oía aullar desesperado. Los establos hallábanse vacíos, el hogar sin fuego, en la chimenea el trasgo moría de tedio. [...]
>
> ¡Qué invierno aquél! Un día y otro día desfilaban por el camino real precesiones de aldeanos hambrientos, que bajaban como lobos de los casales escondidos en el monte. Sus madreñas producían un ruido desolador cuando al caer de la tarde cruzaban la aldea. Paseaban silenciosos, sin detenerse, como un rebaño descarriado. Sabían que allí tam-

10 Manuel Murguía, *Los precursores*, La Coruña, Imprenta de la Voz de Galicia, 1886, donde se recoge el relato de Rosalía de Castro en las págs. 263-264.



Murguía.

bién estaba el hambre. Desfilaban por el camino real lentos, fatigados, dispersos, y sólo hacían alto cuando las viejas campanas de alguna iglesia perdida en el fondo del valle dejaban oír sus voces familiares anunciando aquellas rogativas que los señores abades hacían para que se salvasen los viñedos y los maizales. Entonces, arrodillados a lo largo del camino, rezaban con un murmullo plañidero. Después continuaban su peregrinación hacia las villas lejanas, las antiguas villas feudales que aún conservan las puertas de sus murallas. Los primeros aparecían cuando la mañana estaba blanca por la nieve, y los últimos cuando huía la tarde arrebujada en los pliegues de la ventisca[11].

No me propongo hacer un análisis exhaustivo de la relación entre ambos textos que, a mi juicio, nos depararía otras claves, también muy jugosas. Me interesa ahora avanzar en la enumeración de materias que ilustran del mismo modo la fecunda relación, la influencia de la generación del Rexurdimiento en la génesis intelectual de Valle-Inclán. Pero en todo caso, vemos cómo el rumor arcaizante de este texto vincula al primer Valle-Inclán con Murguía y sobre todo Rosalía, mostrándose paradójicamente, de inspiración urbana[12].

Me acabo de referir sólo a una más de las abundantísimas conexiones entre el joven Valle-Inclán, su padre y los amigos de éste. Entresacaré algunos otros ejemplos, sin ánimo de ser exhaustivo, pero que dibujan un nítido mapa de influencias.

El interés por la historia que revelan los primeros escritos valleinclanescos, y más en concreto por la historia de Galicia, nos remiten al propio Valle Bermúdez y sus trabajos arqueológicos o sus colaboraciones en *La Crónica*; a Vicetto, citado expresamente en *El hidalgo de Tor*; a Murguía, de quien procede su visión regionalista, inequívocamente deudora suya y no de Brañas. Tengo que insistir en que no he encontrado en el puñado de textos de sabor regionalista del joven Valle una orientación integrista o ultramontana, ya que la tradición es invocada a la manera de Curros, de Pondal y Murguía, donde la patria gallega tiene siempre un horizonte civil y laico.

[11] Ramón del Valle-Inclán, «Flor de Santidad», en *Obras completas,* vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 608-609.

[12] En «La génesis intelectual…», cit., pág. 32, me refería a las relaciones de los Valle-Inclán con otras familias ilustradas gallegas, los Murguía, los Muruais o los Armesto: «El medio cultural que hace posibles estas relaciones no es tanto el de la arcaica campiña gallega (del que acaso hayan abusado un poco los analistas de la infancia valleinclanesca), sino un puñado de pequeñas ciudades provincianas, en las que se agitaba el fermento de las nuevas ideas. De entre ellas, destaca con luz propia, la minúscula Pontevedra, en al que un grupo de familias de la mesocracia profesional, alimentaron durante decenios una vida cultural singularísima». Lo dicho para Pontevedra, también es predicable para la Vilagarcía y la Vilanova de esos mismos años, cuando Valle Bermúdez recibía a Murguía en las expediciones arqueológicas o editaba *La Voz de Arosa*.

Relembranzas literarias es esclarecedor para entender el caudal que fluye entre los Valle-Inclán. Un texto de 1888 que el joven Valle no duda en volver a publicar en 1893, a su regreso de México. Es patente en él su filiación con Murguía, y muy en concreto con su mencionado libro *Los precursores*, aparecido dos años antes. Como ha escrito su descubridor, Xesús Alonso Montero, «trátase dun texto que nos vai permitir falar do galeguismo, dun certo galeguismo de Valle-Inclán». A lo que añade que probablemente Murguía recomendó a Waldo Álvarez Insúa «que sempre acolleu na sua revista». Se trataba de *El Eco de Galicia*, de La Habana, donde se publicó Relembranzas el 1 de diciembre de 1888 y donde dos años más tarde publicó Lisardo Barreiro la necrológica de Valle Bermúdez.

Como señala Xesús Alonso Montero, otra influencia marcada en *Relembranzas* es Víctor Balaguer. Y hay que recordar que es precisamente éste quien firmará la propuesta de incorporación de Valle Bermúdez como académico correspondiente de la Historia en 1885.

Buceando en *Relembranzas* encontramos dos fechas, ya míticas para Galicia, y las dos pertenecen al santoral liberal: el fusilamiento de los que pronto se llamaron «los mártires de Carral» en 1846 y el banquete protagonizado ni más ni menos que por Eduardo Pondal y Aureliano Aguirre, dos de los amigos más radicalmente progresistas de Murguía, en la Carballeira de Conxo en 1856[13].

[13] Otro dato muy significativo: entre 1856 y 1858, tras la decisiva etapa del Liceo de la Juventud de Santiago, Rosalía vivió en Madrid, en estrecha relación con los círculos literarios. Las peripecias biográficas de ambas etapas de su vida resuenan igualmente en algunos de los cuentos de Valle-Inclán anteriores a *Femeninas*, como espero demostrar en otra ocasión.

Me parece también importante que el joven Valle, en este «artigo ateigado de emoción galeguista» en palabras de Alonso Montero, recoge a la vez las nuevas tendencias, también conocidas en la casa de su padre, y así habla de los «bizantinos claustros» (*Flor de Santidad*, en su primera versión, es un «cuento bizantino») o «la memoria de los banquetes atenienses», y entre la obra de los poetas, «una lira […] profética, como la voz del señor sobre las tumbas al dar vida a los muertos […]. Una mujer sin ventura que ya no es de los vivos la tañía. El espíritu íntimo de Galicia habíase ido a encarnar en su alma, bien que esto no hizo que se llevase el cortejo de sus viejas penas». Una bella y significativa evocación de Rosalía, que si luego no volvemos a encontrar tan explícita en Valle-Inclán, no por ello tendrá menos influencia en su génesis intelectual.

Y, de nuevo, su aprecio literario y, en definitiva, urbano por lo arcaico en la nueva literatura bizantina o prerrafaelita, para usar las propias expresiones del joven Valle, quien ya postulaba la vuelta a lo griego en sus textos anteriores a México. Recién llegado allí va a insistir en este tema, como queda reflejado en las declaraciones que descubrí en *El Universal* mexicano del 22 de abril de 1892[14]:

> Últimamente, al oír leer versos de Salvador Díaz Mirón, exclamó lleno de entusiasmo: «¡Es un griego; si viviera en España, no obstante que allí casi se va perdiendo el gusto por la poesía lírica, ya lo hubieran coronado!»

Encontramos un desarrollo mayor de estos conceptos en el importante texto «La

[14] Véase J. García-Velasco, «Valle-Inclán en su camino de Damasco», cit., pág. 39.

poesía en Europa y en América», publicado el 24 de julio en ese mismo periódico.

> Por el contrario, los poetas americanos se han asimilado mejor el espíritu helénico. Algunos, como el notabilísimo Díaz Mirón, escriben hoy, igual que escribirían, al haber nacido en Grecia dos mil años hace. Para ellos, como para el pueblo judío, aún no ha nacido el Mesías. Verdaderos poetas paganos, en su alma la doctrina de Cristo no dejó huellas. Son hombres de otra época que parecen educados en el culto gentilicio de la vieja Atenas […]. En la semejanza de estos pueblos jóvenes de América que viven bajo un cielo alto y azul, propicio al arte con Grecia y Roma, en sus albores. Son libres y aman la libertad; son jóvenes y fuertes y sienten la alegría de vivir.

No puedo por menos de proponer la comparación con un fragmento de *Relembranzas* escrito siete años antes:

> Entonces de aquella mesa inundada de hojas y de flores que traían a la memoria los banquetes atenienses, y sobre la cual juntaban su intrincado y frondoso ramaje los árboles del bosque que apenas daban paso a algunos tenues rayos de sol que hacían sobre el verde gayo del césped que cubría el suelo fantásticos dibujos de luz, de sombras y penumbras, habían vuelto a renacer como por misteriosa evocación, los pasados entusiasmos y las esperanzas muertas, mariposas de alas de oro y aquellas frentes de inspirados circundándolas como una nube célica nevada y áurea[15].

Como ya he señalado en otros trabajos, el que el primer testimonio arcaizante del período mexicano sitúe Arcadia en ¡La Alcarria! y no en Galicia, se explica porque, como Eliane Lavaud ha indicado muy acertadamente para otros casos, es un «pretexto útil». Y que, además, en estos primeros escritos también está presente la ironía, otra constante en el mundo espiritual de Valle-Inclán, heredada de Valle Bermúdez, de Curros, de los Muruais.

A propósito de esta íntima relación de Valle-Inclán con Vilanova y a su uso de la analogía y la ironía, entre tantos textos autobiográficos que se pueden citar, he escogido uno que reutiliza por cierto Torrente Ballester en *Los gozos y las sombras*. Lo he hecho, precisamente, por su estrecha relación con la redacción de los primeros fragmentos de *Las Sonatas* y con el momento en que Valle-Inclán inicia su proyecto estético:

> Entonces leían con delectación *Los lunes de El Imparcial* todos los estudiantes, y varios compañeros míos se pasmaban del mérito de sus colaboradores. «Son maravillosos, ¿eh?» Y yo, con un soberbio desdén de joven iconoclasta, votaba en contra: «Esas tonterías las hace cualquiera. Mis artículos valdrían mucho más». Y para demostrarlo, escribí un cuento —«A media noche»—, que recientemente publiqué en Jardín umbrío.
>
> —Y le conquistó el demonio de la literatura.
>
> —¡No! ¡Qué había de conquistarme! ¡Si yo despreciaba la literatura con todo el vigor de mi espíritu!… Y, para meditar seriamente y escoger un camino, me retiré a un casón ruinoso que, abandonado por mi familia, se desmoronaba con serena lentitud en el bosque. […]
>
> —[…] y habría pasado un delicioso mes sin que hubiese dispuesto siquiera de una choza. Pero, ¡aquel casón!… Su guardián, para calentarse, había quemado los techos de las habitaciones de la planta baja, y así, la techumbre de mi dormitorio tenía la elevación de la bóveda de una catedral; llo-

[15] Ramón del Valle-Inclán, «Relembranzas», en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pág. 1323.

vía casi como en el campo, porque no se podían contar las goteras; de vez en vez, sobre todo en las noches de tempestad, gemían las vigas y se quejaban los muros, y continuamente —y esto era lo peor— galopaban iracundos, alegres o hambrientos, los ratones. […]

¡Qué bien dormía, y qué bien reflexionaba mirando a través de los boquetes del techo las estrellas, y oyendo el vuelo de los búhos, los cárabos y las lechuzas! Y, reflexionando en mi lecho-hamaca, resolví dejar los libros y marcharme a América[16].

¿No será este caserón arruinado la cercana Rua Nova? En todo caso, cuando Valle-Inclán toma esta decisión, fuese o no en el arcaizante y arosano Pazo de András, lo hace como tantos mozos de la Vilanova de ese momento. Se comporta en todo como un emigrante más, de acuerdo con lo establecido por la bibliografía especializada, hoy ya muy abundante[17].

En suma, aquí nos encontramos con esa Vilanova de la génesis intelectual de Valle-Inclán, la Vilanova de Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez, una Vilanova que emerge del espíritu de 1868 y del Sexenio, más liberal que galleguista, no por arcaizante menos urbana.

Ésta es también, pese a lo que suele afirmarse, la Vilanova de las *Sonatas* y de *Flor de Santidad,* que está en la urdimbre del escritor y del hombre. Cien años después de la publicación de *Sonata de Otoño* nos es posible entender las claves del clasicismo de Valle-Inclán, de su genial modernización de la literatura española del siglo XX, a través del análisis de algunos temas seminales como el que aquí he intentado hacer.

16 Ramón del Valle-Inclán, «Entrevista con Parmeno», *Heraldo de Madrid*, 15-III-1918, en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982, págs. 93-95; o en *Entrevistas, conferencias y cartas,* ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Madrid, Pre-Textos, 1994, págs. 183-185.

17 Valle-Inclán, viene de una provincia con fuerte tradición migratoria e intenta sucesivamente las dos emigraciones interior y exterior. En México también prueba fortuna en los dos núcleos principales de españoles: Ciudad de México y Veracruz. Acude en una década de estancamiento en el flujo migratorio español, pero en la mejor para el mexicano. Tiene la edad, el sexo y el estado civil característicos entre los emigrantes españoles en México en el período. Emigra, a la muerte de su padre, empleando su parte de la herencia, y muy probablemente con algún dinero prestado de familia y amigos. Utiliza en la emigración una información privilegiada y recurre a la consabida «cadena migratoria»; se beneficia del «efecto amigos y parientes»: para buscar empleo se dirige a un antiguo emigrante español, Telesforo García, líder de la colonia española en México, correligionario de Castelar y de los amigos de su padre, de lo que saca provecho.



La presencia de Valle-Inclán en un relato de Ana Rossetti. Literatura, pintura y realidad

Teresa Iris Giovachini de Santamaría
Iniversidad Católica Argentina de Buenos Aires

«La belleza es aquella razón inefable que por la luz descubrimos en las cosas para ser amadas, y para crear…»

La lámpara maravillosa. Ramón del Valle-Inclán.

En esta celebración «Valle-Inclán. Cien años de actualidad literaria», pretendo presentar otra celebración en la que confluyen tiempos, espacios y personajes reales, mitológicos e imaginarios, en torno al misterio de la creación artística. Se trata del relato de Ana Rossetti «El joyero de la Infanta».

En el texto aparece la figura de Valle-Inclán en un segundo plano, vinculada con la figura de Rubén Darío. Se describen espacios reales: el Museo del Prado, la tasca del Callejón del Gato; e imaginarios: el del mismo Museo por el que transitan personajes «salidos» de los cuadros, el que recorre Rubén Darío en su búsqueda de objetos bellos, su inmersión en el cuadro *Dánae recibiendo la lluvia de oro* cuando la protagonista está ausente, los espacios que se trazan entre los cuadros de referencia. En cuanto al tiempo, confluyen estéticas que trascienden y unifican los distintos momentos históricos.

El hilo conductor reside en el unanimismo con el que todos los personajes vivencian el sentido de la luz y del color y la homologación de la imagen con la palabra.

El texto de Ana Rossetti se publica en una Antología: *Vidas de mujer*[1] en 1998, un siglo después de la irrupción en la escena literaria española de la famosa «generación del 98»; generación o promoción que enriqueció su perspectiva lírica asimilando la estética del poeta nicaragüense. Vale acotar también que Valle-Inclán no solo permaneció más tiempo que sus coetáneos fiel a la estética modernista sino que elaboró su propio pensamiento estético en *La lámpara maravillosa* (*Ejercicios espirituales*) en 1916[2].

El texto del que nos ocupamos presenta personajes de distintas épocas y de distinta naturaleza: los hay reales, de leyenda, de creación.

El personaje de Valle-Inclán, protagonista real de la historia literaria de su época, está actuando según las coordenadas de tiempo-espacio como interlocutor del poeta Rubén Darío. Los datos históricos nos precisan tres aspectos: a) que

[1] *Vidas de mujer*. 1998. Relatos, prólogo y selección de Mercedes Monmany, Madrid, Alianza, pp. 159-183.

[2] Ramón del Valle-Inclán. *La lámpara maravillosa*. 1948. Buenos Aires. Espasa Calpe.

Valle-Inclán conoció a Darío en las tertulias literarias de Madrid…, b) que fue uno de los que permaneció más tiempo vinculado con el lenguaje estético y el mejoramiento verbal que Darío aportó a la generación del 98. En otra etapa de su producción complementó su estética con la visión comprometida de los espejos deformantes de sus esperpentos[3]; c) que Valle-Inclán partió para América previo pasar por las tertulias de Madrid y allí, en el Café del Gato, supo de la muerte de su hasta entonces amado maestro.

Ana Rossetti los coloca en la misma dimensión imaginaria, espacio virtualmente infinito que contiene objetos y mundos posibles, opuestos al medio real finito. En este texto se conjugan ambos espacios. Representan, desde la subjetividad, mundos imaginarios que la fantasía del escritor pone en pie mediante el lenguaje. El pintor también construye su cuadro en un campo virtual-imaginario con imágenes, colores y escenarios que más allá de su referente real, apuntan a una concepción de la vida y el arte.

En esta narrativa los objetos, la acción y los personajes adquieren consistencia al ser enmarcados en un tiempo-espacio determinados.

Ana Rossetti da forma en este texto, con una imaginación hiperbólica y a su vez conciliadora de momentos y lugares distintos, a un espacio imaginario a través de la descripción por la que dispone a seres y objetos y configura el escenario en el que se mueven los personajes formando parte de él.



Vázquez Díaz: Rubén Darío.

Seres y objetos se hallan en este relato en interdependencia.

Veamos qué nos cuenta este texto. El mismo es una recreación fantástica, un juego festivo en el que personajes de leyenda e históricos como la Infanta Margarita, o literarios como Rubén Darío y Valle-Inclán, junto a figuras de carne y hueso como los vigilantes del museo, se mezclan en una día y varias noches de juegos y poesía en el Museo del Prado.

Entendemos que el objetivo de la autora es el de desplegar el misterio profundo que alumbra la poesía. Nos dice que «Los lunes son los domingos en los museos». Ese día en el que el museo está cerrado los cuadros dejan de estar quietos y tienen el día entero para moverse. Otro tanto ocurre desde el momento del cierre del museo por la noche hasta la hora de apertura del día siguiente. Todos los personajes se mueven y vinculan según reglas de juego y de arte. En el caso del personaje

[3] En este punto disienten dos tendencias, unos consideran la bipolaridad y otros consideran la existencia de un estilo único. Ver en *Insula* n. 531 de 1991 los artículos de Margarita Santos Zas «Estéticas de Valle-Inclán»: Balance crítico, pp. 9-10 y Darío Villanueva El «Modernismo» en la novelística de R. del Valle-Inclán, pp. 22-23.

central de *Las Meninas* se nos dice que Velázquez ordenó a la Infanta Margarita de Austria que se convirtiera en el punto mágico del cuadro. Este personaje tan privilegiado por el pintor atrae en especial a los visitantes que suelen enamorarse de ella. La narradora nos aclara que más fuerte aún es el influjo de la Infanta durante estos recreos sin visitas: «durante el recreo es un personaje tan fantástico y encantado como cualquiera y no se lo tiene nada creído» (p. 161).

La autora del relato apela a nuestro posible conocimiento para entender el sentido de lo que aquí narra. Presupone que alguien puede no conocer al personaje histórico, no haber estado nunca en el Museo del Prado y sugiere al lector: «…imaginarse los poderes de una varita mágica, el Castillo de Irás y no Volverás, el interior de un submarino y el frío que debe hacer en el Ártico. Así que seréis capaces de imaginaros el museo y sus habitantes como os parezca…».

A partir de esta introducción nos describe que la Infanta Margarita sale del cuadro a buscar a personajes de su misma edad en otros cuadros. La infanta se vincula con personajes de Murillo pues este pintor le es familiar por ser oriundo de Sevilla como su autor. Quiere encontrarse con sus «parientes» para jugar. Detrás de ello la narradora nos muestra la literatura como juego («A Los Niños de la Concha… pensaba pedirles prestada la concha para beber o hacerla navegar como una balsa…». p. 161). Entretanto salen de su cuadro *Los Borrachos* quienes llegan hasta *Las Meninas* parodiando su estado de ebriedad. Pero esta vez vienen acompañados por un personaje distinto de todos. Rossetti introduce así el indicio de la irrupción del poeta Darío, en el mundo del Prado. Todavía no se nos dice su nombre; luego vamos a saber que el otro punto desde el que se desplaza el poeta, es la tasca del callejón del Gato, lugar en el que, como sabemos, además de sus prácticas escriturarias y sus divagaciones literarias era auxiliado por el espíritu de Baco y sus frecuentes libaciones. Como veremos después cuando ambos protagonistas, Margarita y Darío, se presentan en la *Fragua de Vulcano*[4] con los elementos que han recogido de los cuadros del museo para crear el poema-prendedor, la perla que porta la niña fue encargada por Baco.

Ante la aparición de Darío se opone, desde una perspectiva naive, la diferencia entre las imágenes planas de los personajes de los cuadros y los de la vida cotidiana, los vigilantes que tienen volumen y maneras de ser que describe la autora como «…delante, detrás, de un lado y de otro; como las esculturas, solo que de carne porque son personas». Darío reclama para sí ante los vigilantes que él es de «carne y alma». Cuando el poeta reaparece, todavía con nombre incógnito se hace la siguiente descripción de su diferencia: «y ese personaje parecía una persona, pero de humo y, aunque era de colores las cosas se le transparentaban; pero estaba borracho» (p. 162). Por momentos la mirada de la escritora toma el lugar de la de la niña del cuadro.

La Infanta Margarita iba acompañada de su perro y aquí también se oponen las reacciones del ser humano y el animal. A Margarita la mueve la curiosidad que la impele a un seguimiento, la curiosidad es el ejercicio específico que mueve a la inteligencia, en cambio el perro, «todo erizado» por el susto clava sus patas y no quiere seguir la marcha.

Margarita sigue la peregrinación de los borrachos con sus paradas en varias estaciones de los cuadros y a su vez presta especial atención al personaje todavía

[4] Fragua de Vulcano. Otro cuadro de Velázquez.

innominado de Darío, es atraída porque «el personaje nuevo era el que más la divertía» (p. 162). En la dinámica de este texto también queremos señalar que los personajes reales e imaginarios o de leyenda se vinculan no solo por la teoría del juego, el placer del arte sino también por el concepto inserto en la teoría artística de lo diverso. Divertirse es ser otro y desde esa transformación ver lo otro como nuevo, tomar perspectiva, crear y recrearse.

En un nuevo deambular de los borrachos, estos acompañan al nuevo personaje en su incursión por la sala del Greco, (otro autor dilecto de Valle-Inclán) quienes juntan las llamas de los cuadros del autor para hacer una hoguera. Entretanto las infantas hermanas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se acercaron al calor de ese fuego, «Al calor de la lumbre» expresión usada por Valle-Inclán. Este todavía innominado personaje nuevo, en su estado temulento, cree estar viendo visiones por su estado etílico y se siente perdido. La autora, al igual que Velázquez, cambia la perspectiva, subvierte las reglas entre el mirar y ser mirado. La Infanta Margarita, en este caso es espectadora, viene siguiendo al personaje y contiene su estallido de risa para que el personaje no se le escape.

Simultáneamente se parodia la huida de Darío «como alma que se la llevara el diablo» (p. 163) pero sus tumbos de borracho confundido se efectúan en un tiempo y un espacio que no son los de la realidad inmediata y contemporánea sino los del siglo XVII español, época en la que vivió Velázquez. Darío deambula «a trancas y barrancas» por los cuadros de época y llega a la cama de la Dánae[5] de Tiziano. De allí sale recubierto con un polvo de oro, vinculado con la lluvia de oro que en el cuadro de Tiziano cae sobre la protagonista y que Darío en un primer momento, en el plano de la realidad de su casa, interpreta como una lluvia de caspa. El ardid de la narradora es mostrarnos la distancia y a su vez la transformación entre la realidad y la creación. Lo que en ambos planos cotidianos es polvo, caspa, se transforma por suerte de la creación en oro. El personaje continúa su marcha por los cuadros del siglo XVIII. Aquí la autora coloca a unos personajes que buscan un piso para casarse y los adornos que les gustaría tener en su hogar. Así es como esos novios del XVIII recorren las distintas épocas de la historia del arte a las que ellos y la narradora llaman barrios. Según los cuadros que recorren apuntan a un análisis de la historia de la plástica y a la evolución de la concepción del aire y del espacio en cada uno de los cuadros. A su vez Rossetti marca un contrapunto entre los integrantes de la pareja: ella es muy moderna y él es muy antiguo[6]. La muchacha aunque moderna es del siglo XVIII, en concordancia con las pinturas más modernas del Museo del Prado. Se considera una muchacha de avanzada y por ese motivo no quiere ir a vivir en cuadros de otros siglos «sin ninguna perspectiva» (p. 164).

La narradora retoma la excursión de Darío y dice: «…nuestro personaje… no aplastó a la señora Dánae… la colcha, igual que el embudo de un tornado o la boca de una trituradora, se lo tragó por completo» (p. 165). En este juego imagi-

5 *Dánae recibiendo la lluvia de Oro*. Cuadro de Tiziano de tema mitológico de la escuela veneciana.

6 Esta comparación nos asimila al espíritu conciliador sincrético de Darío en el primer poema «Yo soy aquel…» de Cantos de vida y esperanza en el que dice «…y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita…».

nario Dánae estaba recorriendo otros espacios libres del museo, haciendo equilibrio sobre una cuerda con la ayuda de la sombrilla verde que le compró, con polvo de oro, al personaje pintado por Goya que vimos en la escena anterior. Margarita, que seguía explorando el museo para encontrar a Darío, se queda perpleja al verlo aterrizar en la cama de Dánae. El hecho fue para ella una experiencia nueva. En ese punto, Margarita, tuvo que volverse al cuadro porque llegaba la hora de visitas. Allí aguarda impaciente a que llegue la noche siguiente para seguir su pesquisa. Ni bien lo hace descubre que el personaje no estaba ni con Los Borrachos ni en el cuadro de Tiziano. Es tal su afán que deja de vincularse con sus habituales amigos, obsesionada con el personaje nuevo, hasta que una noche, «…sentada en el marco del cuadro… oyó que alguien le susurraba al oído: —La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?. Un suspiro se escapa de su boca de fresa…» (p. 166). La autora recontextúa el poema «Sonatina» de *Prosas profanas* conjugando las correspondencias entre pintura, música y literatura, al modo modernista y asumiendo la interpretación crítica de Marasso y Anderson Imbert sobre el sentido de la atracción mutua entre el alma y la belleza[7]. Después de la larga espera, la protagonista se sobresalta y sabe entonces que el personaje estaba allí y que se llama Rubén Darío.

La narradora, en complicidad con el narratario cuenta el secreto de cómo Darío llegó al Museo del Prado por un mecanismo en el que el pensamiento se traslada a otra parte y se está en dos sitios a la vez:

«El cuerpo del poeta Rubén Darío, todas las noches, estaba con sus amigos en una tasca del callejón del Gato. Pero a veces, su pensamiento se iba por ahí, sin rumbo fijo, buscando cosas hermosas… Aquella primera noche en la que su pensamiento viajara hasta Los Borrachos del Prado, …el poeta se creyó… alucinado… el pensamiento salió disparado hasta zambullirse en la cama de Dánae… Por allí se escapó para regresar corriendo a su cuerpo. Al despabilarse se encontró en la tasca del callejón del Gato rodeado de sus amigos que le estaban zarandeando y diciéndole que se despertara» (p. 167).

Ya en su casa, el poeta, aunque acostumbrado a las aventuras de su mente, desconfiaba de su razón y temía estar delirando, pero entonces descubre que sobre sus hombros había polvo de oro, el de la cama de Dánae del cuadro de Tiziano. El simbolismo del dorado y el oro, como signo de luminosidad, aparece con frecuencia en Darío y a su vez es uno de los indicios de esta preferencia heredada por Valle-Inclán en el libro de poemas *Aromas de leyenda*[8].

La Infanta sigue su búsqueda; Darío, trata de mantener sujeta su imaginación, pero su pensamiento se le escapa:

> «por los sauces o a contar zafiros, …y su razón tenía que hacer grandes esfuerzos… hasta que una noche… se fue a la tasca del callejón del Gato… [y] en su imaginación surgieron las caritas de la Infanta doble… invocó a su razón para que echara ante la infanta doble su telón de acero…».
> (pp. 168-169).

[7] Hay que señalar que este poema «Sonatina», vinculado al lenguaje modernista y simbolista pertenece a *Prosas profanas* de 1896. En nota pie de página de la antología poética de Kapeluz, Buenos Aires, 1973, p. 81 se transcriben una cita de Marasso: «La princesa tiene la inquietud de lo indefinido, el deseo del vuelo. Quizá sea nuestra alma». Y otra de Enrique Anderson Imbert quien afirma «…es la belleza que el poeta busca; pero también es ella quien busca al poeta. Mutua busca». *La originalidad de Rubén Darío,* Bs. As. Centro editor de América Latina, 1967, p. 86.

[8] Ramón del Valle-Inclán. *Aromas de leyenda*. 1907.

El poeta descubre luego que eran dos las niñas de Felipe II y asume que no está delirando sino en un museo y le da permiso a su pensamiento para que lo lleve a dónde quiera: «Y su pensamiento se fue a parar junto a una niña rubia, con los ojos brillantes como dos ciruelas claudias y el corazoncito triste.» (p. 169). La narradora acota que este es el momento en el que Darío escribe «La princesa está triste» y da por descontado que el narratario conoce lo demás. Ambos personajes se presentan. Margarita aclara que no es princesa sino Infanta y que vive en un cuadro, a su vez pregunta qué hace el poeta en el Prado. El poeta contesta: «Busco cosas bellas…». Pide entonces ayuda a la Infanta para cumplir su cometido, le pregunta qué le gustaría tener y ella pide «un prendedor único». Deciden inventarlo entre los dos y para ello explorar los reinos en sus cuatro puntos cardinales, en sus tres estados. Renuncian a lo propio de la materialidad mineral; en cambio incluyen los reinos «celestiales» e «ideales». Se proponen utilizar cinco horas y guiarse por la inspiración, se asignan buscar ella perlas y él plumas, pero previo a la partida de Darío por el Prado ella traza un espacio convencional, como una suerte de hilo de Ariadna para que el poeta no se pierda, tomando un hilo del cuadro de Velázquez Las Hilanderas que remataba en el cuadro de «su casa»: *Las Meninas*.

Empieza el recorrido simultáneo de ambos, Darío deberá rendir cuenta ante los vigilantes del museo que le piden número de catalogación, y aclara: «no soy una obra de arte para estar catalogado, soy una persona de carne y alma» (p. 173)[9].

Se nos describe el recorrido de ambos y de qué cuadros toman elementos. Darío, terminada su tarea, se dirige a la tasca pero previamente al pasar por el callejón del Gato sucede la transformación de los elementos reflejados y en los espejos convexos se deforman según las reglas de arte del Greco. Este es otro indicio que apunta a los espejos deformantes por los que Valle-Inclán elabora el esperpento[10].

Cuando se describe el estado del poeta Darío se hace alusión también a una cualidad intrínseca del mundo del arte, ser visible e inmaterial. Durante su marcha por el Prado el poeta sortea dificultades escondiéndose en los lugares que según toda la tradición algún ser puede esconderse y lo hace en el carro de heno[11].

La Infanta reunía por su zona ramilletes de flores de los cuadros y recala en especial en el cuadro de *Santa Casilda* de Zurbarán[12] quien también había salido de paseo, pero «…se había dejado su delantal de tafetán. Ese delantal es milagroso porque convierte en flor todo lo que se guarde en él» (p. 176). Con este recurso la autora homologa el procedimiento de Darío del arte sobre el arte.

Se describen las sucesivas transformaciones producidas por el traslado del mundo real al mundo imaginario: así el

[9] Darío se presenta en *Cantos de vida y esperanza* de 1905, como un hombre de cuerpo y alma, mientras que a los vigilantes se los compara con el volumen de las esculturas pero se aclara «de carne porque son personas».

[10] Villanueva, Darío. *Op. cit.* en 7, cita la entrevista de Valle-Inclán con Martínez Sierra en *ABC*, 7 dic. 1928, referido al espacio estrecho de El Greco.

[11] *El carro de heno* de El Bosco.

[12] *Santa Casilda*. Cuadro de Zurbarán. A. Rossetti en su relato «Más allá no hay monstruos» de su libro *Una mano de santos*, 1997, Madrid, Siruela; recoge la leyenda de esta princesa musulmana que socorría a los cristianos prisioneros y cuando es sorprendida por su padre, los alimentos recogidos en su delantal se convirtieron en rosas.



Velázquez: *Las meninas*.

carro de heno en el que avanza Rubén Darío se convierte en una carroza de carnaval desde la cual vocifera su poema: «Juventud divino tesoro». Esta carroza va a ser el marco de otro poema recontextualizado «Canción de otoño en primavera» de Cantos de vida y esperanza (1905).

La Infanta coloca su sortija en el delantal de la Santa y saca una margarita; Darío moja la pluma del rey negro en una ola de azul marino y escribe «Margarita, está linda la mar».

Llega la hora del reencuentro de ambos personajes, Margarita comprueba que se ha roto el hilo que partía del cuadro de las hilanderas para guiar a Darío. La narradora aclara que el poeta puede guiarse por su pensamiento. Así la Infanta lo encuentra esperándola junto al cuadro como habían convenido. Cuando se muestran los materiales obtenidos Darío comenta: «Es curioso… yo he elegido un verso y una pluma, porque soy poeta, y su Alteza una perla y una margarita» (p. 177).

Darío establece otra correspondencia, le explica a la Infanta que margarita quiere decir perla y equipara el sentido de la flor como perla de los prados y la infanta como perla del Prado[13].

Ambos parten hacia la *Fragua de Vulcano* para entregarle los materiales y allí se plantea qué material puede usar Vulcano para engarzarlos. Habían estipu-

13 Alberti llama al cuadro de *Las Meninas* la perla del prado.

lado que los minerales estaban prohibidos y ambos protagonistas deciden pensar con qué pueden fusionarlos. Cada uno va a meditar sobre el tema en su espacio propio: Margarita en el Prado y Darío en la Tasca. La primera que halla la solución es Margarita quien dice «Ya está: puede engarzarse en luz» (p. 178). Para ello parte hasta el cuadro de la Vía Láctea para cortar una estrella y se procura como vehículo un molinillo de viento hecho con pergaminos de los libros de evangelistas, devocionarios de santas, partituras de músicos, pero encuentra que esas hojas no eran las adecuadas y va a buscar la cometa en un cuadro de Goya.

Entretanto Darío busca un trozo de papel «…para expresar todo lo que giraba en su imaginación…». Sus amigos le ofrecen un caza mariposas, que tampoco le es útil.

En esta ocasión irrumpe en el callejón del Gato, el poeta Don Ramón María del Valle-Inclán; Darío le pide papel y Valle-Inclán saca de sus bolsillos «pajaritas de papel de todos tamaños». Otra vez, haciendo alusión al arte por el arte, las pajaritas, expresión poética de un autor son aplanadas para convertirse en hojas que recibirán la escritura del poema.

Margarita pide ayuda a un pavo real[14] para que agite su cola e impulse a la cometa hasta la Vía Láctea y viaja por el cielo siguiendo las instrucciones de la Estrella Polar. Darío agita su pluma inspirado por los ángeles, magos y guerreros (a quienes habían pertenecido las plumas), elige las palabras y trata de detenerlas y contenerlas en la página en blanco. Escribe el primer verso de un poema que dice «Margarita, está linda la mar» y otras palabras se sintieron atraídas, suspendieron sus viajes y empezaron a brotar suscitando el poema. Se detiene a observarlo y siente que se ha expresado. Margarita recoge la estrella número tres de la Corona Boreal y la sujeta con el lazo rojo de su escote como una rosa en el pecho, luego se desliza hasta el museo.

Darío concluye: «el engarce del prendedor es un poema». Margarita había llegado a la conclusión que aquello que podía unir los objetos preciosos era la luz, por lo tanto luz y palabra cobran el mismo significado.

Entonces reaparece Valle-Inclán observando las pajaritas llenas de versos y la botella de vino vacía y en forma ambigua propone que no sabe si coronarlo con los laureles de Apolo, rey de los artistas o con los pámpanos de Baco, rey del vino[15].

Cuando Margarita llega a la fragua, Vulcano reconoce la perla de la diadema y pregunta si es la que encargó Baco. Apolo le confirma que esa estrella es la Margarita Borealis.

El hilo del relato nos lleva a la tasca. Valle-Inclán lee «La princesita del prendedor».

Apolo plantea que si el cuadro de *Las Meninas* fuera una región del cielo y Don Diego Velázquez y otros tres personajes fuesen estrellas, el lugar que le correspondería a Margarita sería el centro o la perla más preciosa de la corona.

En este mismo momento Valle-Inclán está leyendo el poema que ha escrito Darío. Se produce una correspondencia

14. En el poema del epígrafe figura la referencia a los ojos de Argos. Según la fábula tenía cien ojos. Mercurio le cortó la cabeza y Juno los sembró en la cola de un pavo real.

15. Antonio Machado en el prólogo a *La corte de los milagros* de Valle-Inclán, en 1938, se refiere a la personalidad de Valle y a una sobriedad de la que es testigo: «No bebía más que agua, sin que su sequedad le inclinase a eludir el trato con los húmedos, cuando los húmedos, como el gran Rubén Darío, tenían talento…» (p. 2267 de *Prosas completas* de A. Machado, Madrid, Espasa Calpe, 1989, tomo IV).

entre el sentido de ambas creaciones, la del texto y la de la pintura de Velázquez develada y revelada por la lectura de Apolo quien lee las líneas de composición del pintor y traza un dibujo, «una guirnalda de luz… semejante a los puntos que habían quedado en el cielo después de que la Infanta Margarita hubiera cortado la estrella central» (p. 182).

Valle-Inclán sigue leyendo el fragmento del poema en el que se desarrolla el destino de aquella estrella que Margarita cortó del cielo: «La quería para hacerla/ decorar un prendedor/ con un verso y una perla,/ y una pluma y una flor…».

Apolo recupera su voz para indicarle el lugar que ocuparía la Infanta en ese diseño celeste y luminoso: «A vos… le correspondería el lugar de la Margarita Borealis: la Perla más preciosa de la Corona» (p. 182). Es el momento de la anagnórisis en el que los rostros se instalan en los puntos luminosos celestes, entonces reaparece el fragmento del poema leído por Valle-Inclán y escrito por Rubén Darío en el que este poeta dirigiéndose a la Infanta, le pide un pensamiento para quien quiso dialogar con ella.

El texto de Darío concluye con la intención de contar un cuento. Valle-Inclán, en esta última aparición, termina la lectura, luego de la cual se hace un gran silencio, el de la comprensión y reconocimiento de «…que acababan de recibir una pequeña joya».

En momentos simultáneos[16] Margarita vuelve a ocupar su lugar en el cuadro con su prendedor y en la fragua de Vulcano se reitera el silencio, porque también allí «…comprendieron que acababan de descubrir el misterio de un poema inmortal» (p. 183).

En esta disposición y en este juego festoso y artístico, pintura y palabra se conjugan en esta nueva realidad. Cobran nueva vida y nueva luz la producción de Darío referida a la obra de Velázquez y la admiración común de ambos por la maravilla de la creación, en el momento en el que comulgan con la misma estética. En el espacio imaginario en el que se produce este encuentro saltando por encima de los siglos concurren, en el tiempo del relato, dos autores como personajes literarios vivos y actuantes en este siglo XX.

Rubén Darío dedicó una serie de poemas a Valle-Inclán: la «Canción de otoño en primavera» de *Prosas profanas,* que aquí aparece como surgido en el momento en el que escapa del Museo del Prado escondido en El carro de heno; la «Balada laudatoria» publicada en *Los años de Mundial* en 1911 y el bellísimo «Soneto autumnal al marqués de Bradomín» en *Cantos de vida y esperanza*. También dedicó una serie de «tréboles» a la relación de un escritor con este pintor tan admirado, en el último y tercero de estos poemas vincula a ambos personajes: Góngora y Velázquez. En este caso Rossetti vincula a Darío con Valle-Inclán a propósito del tema de la princesa de Velázquez. En el elogio de Góngora a Velázquez parece estar contenido el mensaje de este relato, cuando Darío dice tomando la voz de Góngora: «Yo… miro a través de mi penumbra el día/ jugando de la luz con la armonía,/ con la alma luz, de tu pincel el juego/ el alma duplicó de la faz mía». Elogia la tarea sublime de ambos creadores y dice «Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino/ del Arte como torre…». En su artículo escrito para *La Nación* en julio 1899 luego reunido en *España contempo-*

[16] Darío Villanueva en el artículo antes citado se refiere al uso por parte de Valle-Inclán de la simultaneidad temporal desarollada en espacios distintos.

ránea[17] critica la fiesta con la que se celebra a Velázquez, porque según él sostiene, merecía una mayor.

Por su parte Valle-Inclán conoció y admiró a Rubén Darío e incorporó los hallazgos modernistas en lo mejor de su poesía. A su vez elaboró su credo estético en *La lámpara maravillosa* y fue gran admirador de Velázquez. En una conferencia dada en Buenos Aires en julio de 1910 sobre el modernismo dice:

«El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender… las mismas esencias forman la obra de Velázquez como la obra de Rafael… lo que cambia es la proporción de las divinas esencias».

En una entrevista con Martínez Sierra explica la importancia del protagonismo colectivo en la composición. Y en 1924 en la revista *España* quiere aplicar a la obra que en ese momento está escribiendo, *Tirano Banderas*, el manejo que del espacio hace Velázquez.

«El joyero de la Infanta» vincula a ambos escritores en un momento previo, aquel en el que todavía Valle-Inclán trataba también, como dice Bermejo Marcos[18] «…de moribundas princesas y melancólicos palacios de versallescos jardines». En 1920 en carta a Rivas Cherif, publicada en *El Sol* de Madrid dice: «…el arte es juego con normas dictadas por numérico capricho. El arte es una forma de jugar pero en los tiempos que corren es una canallada, hay que lograr primero una justicia social». En el mismo año publica su pieza teatral *Luces de bohemia* que lleva por subtítulo la designación genérica creada por él de «Esperpento», en la que define qué es un esperpento y en cuya Escena Novena se produce el encuentro de Max Estrella, uno de los personajes que lo representan con Rubén Darío y se canta la despedida del marqués de Bradomín, lo que marca el final de la vinculación de Valle-Inclán con el modernismo.

Nos preguntamos entonces por qué los coloca dialogando a ambos poetas consagrados. Creemos que tiene relación con la condición del artista y la particular influencia que ha tenido en ellos el mundo de la pintura y la concepción del espacio del pintor Velázquez.

Muchos artistas españoles contemporáneos tomaron los cuadros de Velázquez como modelo de narración. Es el caso de Soledad Puértolas cuando dice en *La vida oculta*[19]: «La novela perfecta sería para mí como las Meninas: aire, luz y tiempo, alrededor de una escena enigmática de la vida; algo que se escapa del libro y de la vida o entrara en la vida tiñéndola de luz nueva».

Antonio Buero Vallejo en su pieza de teatro *Las Meninas* estrenada en 1960 construye una «fantasía velazqueña» en la que hace funcionar como en el texto del que nos ocupamos, dos tiempos históricos: el de los personajes del drama y el de los espectadores. Los dos puntos se unen ante la pintura-símbolo como personajes y público en la continuidad de un diálogo.

Pedro Jesús Fernández publicó en 2001 su novela *Tela de juicio*[20]. Este autor que fuera subdirector del Museo del Prado ana-

17 Rubén Darío. *España contemporánea*, Bna. Lumen, 1987, pp. 144-151.

18 Bermejo Marcos, Manuel. «Valle-Inclán, único» en: *Cuadernos del idioma,* año II, n. 6. Buenos Aires, Codex, 1966, pp. 39-64.

19 Puértolas, Soledad. *La vida oculta*, Bna. Anagrama, 1993. p. 21.

20 Pedro Jesús Fernández, *Tela de juicio*. 2001, Madrid, Alfaguara.

liza el juego de doble fondo de espejos y admira al pintor porque destruye las leyes de la perspectiva e involucra al espectador. Resalta la novedad de la creación de un espacio virtual 350 años antes de este siglo y sostiene que Velázquez parece decirnos «…cada vez que te coloques delante de las Meninas estás dentro del espacio que yo he creado». Le propone al lector abrir puertas hacia los infinitos caminos del espacio virtual.

Néstor Luján en *Los espejos paralelos*[21] narra el entrecruzamiento de las vidas de los personajes de las *Meninas*, incluido el mastín. La novela termina con la voz de Velázquez hablando de su cuadro.

A ustedes españoles no se les escapará el poema de Rafael Alberti sobre el Museo del Prado publicado en su libro A la pintura y el particular elogio a Velázquez a su luz, su aire «…y toda la sala/ de Velázquez, pintada por un ala…».

Pero tal vez no recuerden una obra anterior de un argentino Manuel Mujica Láinez Un novelista visita el Museo del Prado.

Sin saber si Rossetti es deudora o no de esta idea, lo que nos regocija en esta ocasión frente a este texto es la pervivencia de personajes que nos son tan queridos como el que hoy homenajeamos recreando en el arte lo que para ellos fue la esencia de su credo estético y de su vida.

[21] Luján, Néstor. *Los espejos paralelos*. Bna. Planeta, 1991.

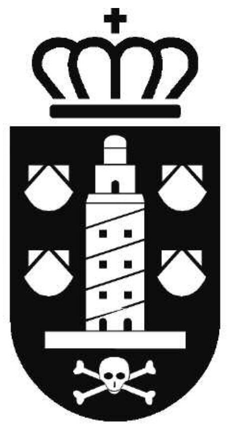
Obras sobre Valle-Inclán en Ediciós do Castro

- Cartas eruditas e literarias a Murguía. Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez e Ramón del Valle Inclán y Peña, **ed. de Xaquín del Valle-Inclán Alsina e Alfonso Mato.**
- Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, **de José Rubia Barcia.**
- La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán, **de Juan Carlos Esturo.**
- El mundo gallego de Valle-Inclán, **de William J. Smither.**
- Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán, **de Pilar Cabañas Vacas.**
- Goya en el esperpento de Valle-Inclán, **de Luis Lorenzo Rivero.**
- El fantasma de Valle-Inclán, **de Borobó.**
- El expresionismo en Valle-Inclán, **de Carlos Jerez Ferrán.**
- Arquitectura y alusión: "Farsa italiana de la enamorada del rey", de Ramón del Valle-Inclán, **de María Carme Alerm Viloca.**

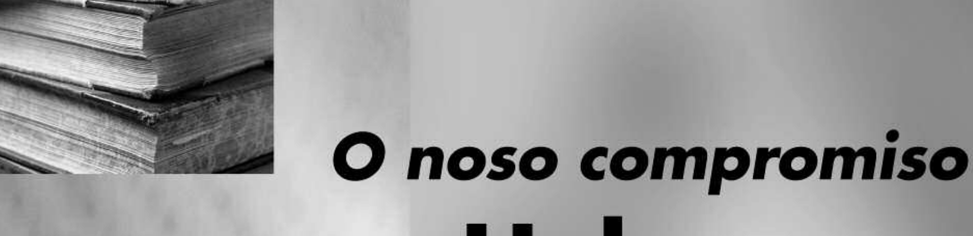




CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA



Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña



O noso compromiso

Unha provincia para o século XXI



estradas

instalacións

deportes

natureza

educación

servicios

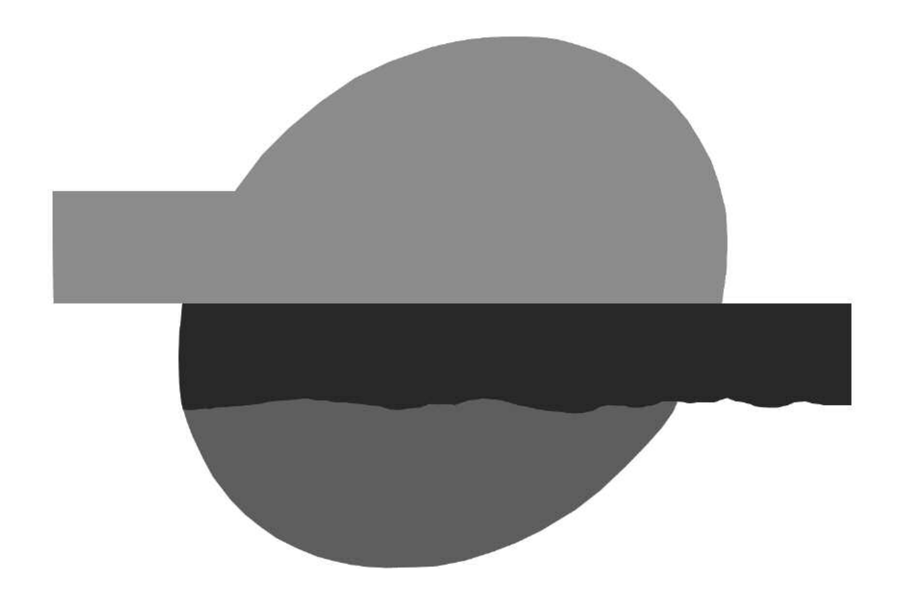
tecnoloxía

cultura





REPSOL YPF



LA CORUÑA

FESTIVAL MOZART

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

2003

VENTA DE ABONOS

Del 1 al 5 de abril (renovación de abonos) y del 8 al 12 de abril (nuevos abonados) en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de A Coruña, de 11 a 14 y de 17 a 20 horas; en el teléfono 902 43 44 43, en horario de 8 a 22 horas de lunes a viernes y de 9 a 14 horas los sábados.

Días 21 y 22 de abril, venta de abono especial menores de 25 años, mayores de 65 años y personas en desempleo, exclusivamente en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de 9 a 14 horas.

VENTA DE LOCALIDADES

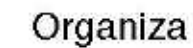
Desde el 28 de abril en el teléfono 902 43 44 43 y en internet en **www.caixagalicia.es y www.festivalmozart.com**
Venta en taquilla día anterior y mismo día de cada espectáculo

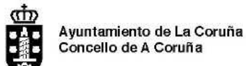
PRECIO DE LOS ABONOS

Palacio de la Ópera (4 espectáculos): 131,00 ¤ · 96,50 ¤ · 65,50 ¤ · 34,00 ¤ · Especial: 21,00 ¤
Teatro Rosalía de Castro (16 espectáculos): 227,00 ¤ · 164,50 ¤ · 120,00 ¤ · 76,00 ¤ · Especial: 54,00 ¤
Abono completo: 313,00 ¤ · 228,50 ¤ · 162,00 ¤ · 96,50 ¤

Patrocina







Colabora





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos